د. زهران محمد جبر عبد الحميد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
بجامعة الأزهر

مناهج النقد الحديثة

« الرؤيا والواقع »

الطبعة الأولى
١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م

دار الأرقم
للطباعة والنشر والتوزيع بالزقازيق

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة :

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف من بلغ وأكرم من هدى، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

أما بعد

فقد تعددت التوجهات النقدية والأدبية ، بحيث يصعب - الآن - على الباحث أن يحصيها عدا ، وخاصة عندما تدلنا الأبحاث على تنوع المذاهب الأدبية والمناهج النقدية منذ القرن التاسع عشر وأواسطه ، واتساع نطاق هذه الأبحاث بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٧) ، حتى أصبح من العسير تتبعها وفهمها فهما دقيقا ، ويكفى أن يلتقى أديب بآخر لتند من خلال الحديث بينهما فكرة جديدة ، فينشأ إثرها توجه جديد يلتقى حوله الأتباع وعشاق الجديد والتجديد بشتى صوره ومقاصده .

وقد تباينت المسميات الاصطلاحية فى أشكالها إلى مذاهب ومناهج ومدارس ، مع اتفاق مفاهيمها فى أذهان الدارسين ، وإن كان من الممكن أن تتمايز تلك المسميات حين تضاف إلى النقد أو الأدب ، وذلك بالنظر إلى السمات الفارقة بين حقلين من الفنون : فن النقد وفن الأدب لتباين الوظيفة ، وإن كان الأول يستلزم وجود أدب بالفعل حتى يبدأ مهمته ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نعد خصائص وسمات كل مدرسة أدبية خطوطا مميزة لها عن غيرها ، وفى الوقت نفسه تعد هذه الخصائص محصلة نقدية يمكن أن ينظر إليهـا كمعايير ومقاييس للأدب الذى ينتمى إلى هذا المذهب أو ذاك ، أو

ينظر إلى الأدب بدءا ثم ينسب من خلال التحليل والتفسير حسب سماته إلى المنهج الذى تغلب عليه هذه السمات وكذلك الأديب .

وبحثنا « مناهج النقد الحديثة .. الرؤيا والواقع » يلقى الضوء وفق التخطيط الملتزم على تلك المناهج التى شغلت حيزا معقولا فى الدراسات النقدية ثم مساحة مسئولة فى عقول المفكرين ، فتبدت كممارسات هادفة على خارطة النقد والأدب ، ومتابعتها فى أصول نشأتها وحتى تبلورها فى إطار مستقل يتميز كل توجه بخصائصه ومعاييره ، ويحاول البحث فى الوقت الذى يعرض فيه هذه الحوارات التى واكبت تأصيل هذه المناهج ، الإشارة إلى علاقة ما له علاقة بنقدنا العربى ، بالإضافة إلى ذكر أهم القنوات الأدبية التى كانت بمثابة المورد الثر لهذه التوجهات إذ أن الأدب ترجمة حية للحياة والنقد من ضروراتها ، وكلاهما تعبير عن الإنسان وحيواته وتخليد للفكر البشرى فى عطائه الدائم .

أسأل الله أن أكون قد وفقت فى بسط المحتوى حسب ما أهدف إليه والله الهادى إلى سواء السبيل .

د . زهران محمد جبر
أستاذ مساعد الأدب والنقد
كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر

الفصل الأول

المنهج التاريخى

١ - مدخل .
٢ - المفهوم .
٣ - النشأة ونقاشات حول جدوى المنهج .
٤ - خصائص المنهج ومتطلباته .
٥ - النقد العربى والمنهج .

المنهج التاريخى

مدخل :

قبل الحديث المفصل لكل ما يتعلق بهذا المنهج النقدى يجب أن نشير هنا أن المنهج التاريخى فى النقد لم يكن ابتكارا غربيا أو ابتداعا أوربيا ، ولكنه منهج قديم سار عليه ووفق خطوطه مؤلفو العرب منذ عصر التدوين فكانت كتبهم تمثل هذا المنهج تمثيلا واضحا - وإن لم يشيروا نصا إلى موضوعه بالشرح المفصل - حتى إنه من الممكن أن تضم طائفة الكتب والمؤلفات التى تناولت الشعراء خاصة والأدب بوجه عام إلى النقد التاريخى كما سيتبين لنا هذا حينما نعرض مفهوم هذا الاتجاه ، حيث عمد بعض المؤلفين العرب إلى إحصاء الشعراء أو مشهوريهم معتمدين على الطريقة التاريخية فى بحوثهم ، وسوف نترك الحديث المفصل عن هذه الوجهة لحين الفراغ من تتبع هذا المنهج مفهوما ونشأة عند الغربيين ، ثم خطوطه النقدية العريضة ، ثم خصائصه وأهم ما يعترض منتهجيه من مخاطر فى دراساتهم. ونعقب فى موضعه بإسهامات العرب فى هذا المجال .

المفهوم :

تناول كثير من الباحثين مدلول هذا الاصطلاح بمفاهيم متباينة منها أن النقد التاريخى هو الذى يرمى قبل كل شىء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب[1] ، ومدى تأثر العمل الأدبى أو صاحبه بالوسط ، ومدى تأثيره فيه أو فى دراسة الأطوار التى مر بها فن من فنون الأدب ، أو لون من ألوانه ، أو فى معرفة مجموعة الآراء التى أبديت فى عمل أدبى أو فى صاحبه فيوازن بين هذه أو يستدل منها على لون التفكير السائد فى عصر من العصور، كما يمكن أن يجمع من خلاله خصائص جيل أو أمة فى آدابها ، وأن تصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التى أحاطت بها ، وكذلك إذا أردنا أن نحرر نصا أو عدة نصوص لنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها ، إلى أمثال هذه المباحث

---

(١) ص ٢٠ فى الأدب والنقد محمد مندور .

التى تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبى ولصاحبه ، وذلك لأن المنهج الفنى وحده لا ينهض بشىء من هذا [1] .

على أن الذين رادوا مجال هذا الاتجاه ودعوا إليه يريدون من النقاد فوق كونهم عارفين بأصوله ومفهومه أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فنى إلى مرحلته من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للعصر الذى أخرج فيه هذا الأثر الفنى ، وأن نراه بالعين نفسها التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها ، ووفق هذه الأساسيات المطروحة وجدنا نقاد العرب فى أواخر القرن الثالث والقرن الرابع الهجريين كانوا يفترضون هذه الأسس فى تفضيلهم أو تقديمهم الشعراء بعضهم على بعض ، وربما كانت تغلب هذه النظرة على كثير منهم ، فيؤثرون آراء وأحكام المعاصرين الشعراء على آرائهم ، وقد اتخذ كثير منهم تلك الآراء منطلقا وأساسا يبنون عليه نظرتهم النقدية ، وهذا اتجاه من شأنه أن يلزم الناقد الحديث الموقف السلبى بالنسبة إلى نص كتب فى عصر قديم ، وأنصار هذا المنهج حريصون على شل العنصر الذوقى ، وقصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه [2] ، وان كان بعض الباحثين يرى - حتى لا يكون هذا المنهج وثائقيا فقط - أنه لا بد من الاستعانة بالذوق فى كل مرحلة من مراحله ، يتذوق الدارس النصوص التى جمعت وأن يتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية - وهذا من صميم المنهج الفنى - كما يتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور ، فيكون قادرا على الموازنة وتطبيقها على النصوص ، وهكذا « لانزال فى صميم المنهج الفنى ، ورأى الدارس الفردى هو إحدى الوثائق التاريخية فى سجل النقد لهذا الذى يدرس ، والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتى تؤثر فى حكمنا وتكيفه ، ومن الظروف التى أحاطت بسوانا وأثرت فى حكمه وتكيفه ، فى حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفنى بجانب الحكم التاريخى [3] .

----

(١) ص ١٥٠ النقد الأدبى أصوله ومناهجه . سيد قطب .

(٢) ص ٤٧٥ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث محمد زكى العشماوى

(٣) ص ١٥١ النقد الأدبى أصوله ومناهجه سيد قطب

وهكذا نجد أن المنهج التاريخي لابد أن يعتمد على المنهج الفني وإن يكن محيطه أوسع وأشمل وذلك أنه يدرس الإطار ، والإطار أوسع بطبيعة الحال ، لا كما يقول « فيليبس م . جونز » ملخصا ما يقوم به المنهج التاريخي في النقد في معالجته التالية « إن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ ، وأن ينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذي كتبت فيه ، وكثرة الآراء التي تضاربت في أصله وتفسيره ». والحقيقة أن هذه المقولة لم تلغ كلية عملية الاستعانة بالناحية الفنية في المنهج التاريخي على قدر الإمكان ، وإنما احتفظت لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه، فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ ، حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه ، فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى [1] .

وكما أن أكثر التوجهات النقدية تجعل من أهدافها بل من وظائفها الرئيسة العملية التحليلية قصد الشرح وتفسير الخبيء من المعاني لتوصيلها للمتلقي ، فإن النقد التاريخي - كباقي المناهج النقدية - « بطبيعته يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة ، والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارىء بحكم لنفسه »[2]، والمنهج بهذا المعنى يخلق الناحية النقدية عند الأفراد وترسخ في الأذهان القيم التي بواسطتها يتمكن المتلقي أن يفهم أغوار العمل الفني ويتجاوزه إلى معرفة القيمة والحكم بها ، والتوجه التاريخي كما يعطي للناقد الحديث الصلاحية في أن يحكم ناقدا للقطعة الفنية القديمة بحشد إمكاناته وخبراته المعاصرة ، فإنه في الوقت ذاته يلزمه بأن يبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير من هذه

---

(١) راجع ص ١٥٢ المرجع السابق

(٢) انظر ص ٢٠ في الأدب والنقد

الأحكام شابته ظروف وأثرت فيه ملابسات ، وعلينا قبل أن نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملابساتها بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التى صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التى أحاطت بقائلها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التى كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التى أصدروا أحكامهم عليها [1] . وهذا يدلنا على أن هذا النوع من النقد يحتاج قبل كل شيء إلى جهد كبير من الناقد أكثر من حاجته إلى مواهب أدبية خاصة ، هذا الجهد الذى ينشأ عن أهمية البحث عن المؤلفات الثانوية المرتبة ، لأن الكاتب والمؤلف الثانوى عند الناقد التاريخى يكون أكثر دلالة من الناحية التاريخية والإنسانية العامة من كتاب ومؤلفات الدرجة الأولى ، لأنهم يعدون قراءة أصدق لعصورهم ، وأما البارزون من الناس فكثيرا ما يسبقون زمنهم ، أو يتأخرون عنه بما يملكون من حدس يجعلهم يصورون الأمور المستقبلية متجاوزين عصرهم وزمانهم أو يتعلقون بالقديم ويفضلونه ، فيكونون فى الحالتين بمنأى عن واقعهم .

بينما الثانويون من الكتاب والمؤلفات أكثر ما يعيشون حياتهم ويصورون فيها الأحداث المعاصرة فتأتى أكثر واقعية وتجسيدا لما يدور آنئذ ، والبارزون غالبا ما يرسمون مثلا إنسانية أو يرتدون إلى الحالة الطبيعية للإنسان ، وليس كذلك أوساط الناس الذين يعدون بحق بؤرة تنتهى إليها تيارات حاضرهم ، ومن هنا يجب أن يعد الكاتب الثانوى ظاهرة اجتماعية ، ويكون حكم الناقد عليه بهذه الصفة غير مجانب للحقيقة [2] .

يقول ت . س أليوت مشيرا إلى مدى احتياج الناقد التاريخى إلى معرفة الوسط للحكم على الآثار الفنية ، على أساس أن أى عمل أدبى لأى شخص لا يمكن أن ينظر إليه مستقلا عن عمل السابقين عليه : « إن قيمة العمل الفنى عند الشاعر تقوم على تقديرنا بصلته بمن سبقه من الشعراء ، فنحن لا نستطيع

---

(١) ص ١٥٢   النقد الأدبى أصوله ومناهجه

(٢) ص ٢٢   فى الأدب والنقد .

أن نقدر الشاعر أو الكاتب وحده ، بل يجب لكى نفهمه أن نقارن بينه وبين أسلافه » وهنا يجعل ت.س أليوت للمنهج التاريخى قيمة أخرى ، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية ، فكل أثر عند أليوت تتوقف قيمته على الموضع الذى يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار (١) .

فتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب تتطلب معرفة بالماضى السابق لهم ، ومعرفة بالحاضر الذى يحوطهم وتحسس للآمال التى كانت تجول بنفوسهم ، بل وأكثر من ذلك يمكن القول بأنه لا يكفى لفهم كاتب من الكتاب أن ندرس «الكتاب الذين تأثر بهم ، ولا الظاهرات التى أحاطت به ، بل لابد أن نتتبع تأثيره هو فى لاحقيه ، إذ كثيرا ما يكشف اللاحقون أكثر مما وضع الكاتب فيما كتب ، وهذا يلاحظ عند كبار الكتاب (٢) .

ولما كان عماد المنهج التاريخى هو الاستقراء ، فإن الاستقراء الناقص يؤدى بنا دائما إلى الخطأ فى الحكم ، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعى ، فألمع الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة ، وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كـذلك فى ذاتـه ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزراية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ، والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصـول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصا أو مستندا ، وألا نصدر أحكاما إلا بعد الانتهاء من جمع هذه الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

ما سبق كان عن المفهوم ودلالاته فى الحقل التطبيقى ، ثم ما يستلزمه من الوقوف على ما يجب معرفته قبل توظيف المنهج . والآن نستعرض ما يتعلق بالنقطة التالية .

---

(١) ص ٤٧٥ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث

(٢) ص ٢٣ فى الأدب والنقد .

النشأة ونقاشات حول جدوى المنهج :

تلك خطوط عامة عن المنهج التاريخى اقتضى الحديث عنها إثارتنا مفهومه ، والآن نتتبع نشأته فى الغرب عند أنصاره ومن أسسوا هذا المنهج خلال كتاباتهم . ثم نتحدث عن المنهج وخصائصه تفصيلا .

هناك من نقاد الغرب من اعتمد المنهج التاريخى فى النقد واتخذ منه وسيلة لتفسير الآثار الأدبية وتحليلها ، واقفا موقف الرفض من غيره ، منطلقين فى دراساتهم من نقطة الارتكاز على البيئة والعصر والمدرسة التى نشأ فيها الشاعر (الوسط) محاولين أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة متخلين عن المناهج الأخرى .

يقول استانلى هايمن نقلا عن بروكسى : « أما هذه الحقائق - حقائق التحليل النفسى - فما عادت أنفع من سواها ، وتظل كل الحقائق عنه عديمة الجدوى ، حتى يأتى كاتب السيرة فيستوعبها ويتمثلها تحت ضوء من قدرته الحدسية الاستبصارية ، بكل ما تتمتع به من تحسس للحقيقة والتناسب ، وهذه القدرة أداة ذهنية تختلف عن الذكاء ، وواقع الأمر أن الذكاء يعطلها عن العمل ، فليست العلل هى التى تهمنا فى السيرة وإنما الشخصية نفسها [1] .

وكان من ألمع أصحاب المدارس النقدية الحديثة فى أوربا ممن اعتنقوا المذهب التاريخى رواد ثلاثة : سانت بيف رائد المقياس النفسى الذى يقوم على تحليل شخصية الأديب ، واتخاذها حجر الزاوية لدراسة النتاج الأدبى ، وبيان أثرها فيه وهذا المنهج العلمى أقرب ما يكون لدراسة السيرة الذاتية ، كما يعنى سانت بيف بدراسة الأثر الأدبى من حيث ارتباطه بحياة مؤلفه ، ولعل فى عبارته الشهيرة : «الكتاب تعبير عن مزاج فردى » أدق ناموس وأوضح دليل لمنهجه الذى اعتنقه ودافع عنه[2] .

---

(١) ص ١٨٧ ج١ النقد الأدبى ومدارسه الحديثة .

(٢) ص٦٦ النقد الأدبى الحديث . محمد صادق .

ثم تلميذه ومعاصره هيبوليت تين زعيم المقياس الطبيعى وقد عنى فيه بدراما العوامل الفعالة التى تؤدى إلى وجود فوارق دقيقة تتولد عن البيئة التى نشأ فيها الأدب ، وما يرتبط بها من عناصر الجنس والعصر ، وما لها من أثر فى تكوين العقول والطبائع ، وتشكيل المواهب والعادات .

وهذه النظرية كان يدين بها هيجل الفيلسوف الألمانى من قبل تين الذى تمثلها وطبقها تطبيقا علميا فى دراسته لتاريخ الأدب الإنجليزى ، فالجنس هو تلك الصفات التى ورثها الشخص عن شعبه ، وأما البيئة فهى الإقليم الجغرافى الذى يحيط بالفرد ويؤثر فيه ، وأما العصر فالمراد أحداثه السياسية والاجتماعية وهذه المؤثرات تتعاون على تكوين الأدب تكوينا معينا ، يختلف عن تكوين أدب آخر نشأ فى بيئة أخرى أو عنصر آخر ، أو انحدر من جنس آخر [1] .

الا أن تلك النظريات لم تسلم من النقد ، فقد جُوبه موضوع البيئة ومسألة أن الأدب تصوير لها بالنقد الشديد ، وذلك على أساس أن هذا التصوير قد يكون صحيحا إذا روعى لون الأدب وشكله ، أما طبيعته وحقيقته فهى خاضعة أكثر للعنصر الشخصى والمزاج الفردى ، ودراسة هذا المزاج الخاص تجدى فى فهم الأديب أكثر مما تجدى دراسة الوسط ، إن دراسة الوسط تجدى فى تفهم الاتجاه الأدبى العام والمنهج النفسى قد يجدى فى تفهم الاتجاه الشخصى الخاص ، ولكن هذا لا يبلغ درجة الجزم الحاسم [2] .

ثم كان فرديناند برونتيير ، وهو ينحو نحوا يخالف الأول ويتكىء على الثانى فى بعض عناصره ، فيبنى مذهبه على دراسة الفنون الأدبية ، ويعالجها من حيث نشوءها وتطورها وارتقائها ، اعتمادا على نظرية داروين فى النشوء والارتقاء ، ولكنه لا ينبغى من وراء ذلك بحث الماضى ، وإنما يريد تفسيره وتوضيحه ، وبسط قضاياه وأحكامه التى باتت فى حكم التاريخ [3] .

---

(١) ص٢١٦ النقد الأدبى الحديث . غنيمى هلال .

(٢) ص١٥٤ النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

(٣) ص٨٥ – ٩٠ فى الأدب والنقد .

وهذا النمط الذى سار به هؤلاء العلماء الثلاثة هو ما يمكن نعته بالمذهب التاريخى وقد انتقده الدكتور طه حسين مع تأثره به ، وايراده عنه فى بعض كتبه «كحديث الأربعاء» الذى يعد تقليدا لمنهج وطريقة سانت بيف فى كتابه «حديث الاثنين» ، يقول متسائلا : أوفق هؤلاء الرواد فيما حاولوا ؟ لم يوفقوا ، ولا يمكن أن يوفقوا لا لشىء إلا لما قدمناه من أن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون موضوعيا صرفا ، وإنما هو متأثر أشد التأثر بالذوق ، والذوق الشخصى قبل الذوق العام . وقد لاحظ الأستاذ سيد قطب أن ثورة طه حسين على المذهب التاريخى فى كتابه «فى الأدب الجاهلى» ليست ثورة عاصفة ، وإنما هى مغالطة وقائمة على أسباب ظنية قابلة للمناقشة لتبيان وجه الصواب ، وذلك حينما رأى أن هذا المذهب عاجز عن تعليل وتحليل العبقريات وإعطاء تفسير مقنع لها ، وأجوبة شافية عنها ، فيعقب على الثانى والثالث بخاصة فيقول : «إن تاريخ الأدب لن يظفر من هذا بشىء ذى غناء لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ، ولن يوفق هو إلى حلها ، وهى نفسية المنتج ، والصلة بينها وبين آثارها الأدبية ، ما هى هذه النفسية ، ولم استطاع ڤيكتور هوجر أن يكون ڤيكتور هوجو وأن يحدث ما أحدث من الإبداعات؟» .

العصر : ما هو ؟ ولم اختار هذا العصر شخصية ڤكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا خاصة ؟ .

البيئة : ما هى ؟ ولم اختارت البيئة ڤكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟، الجنس : ما هو ؟ ولم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا واضحا؟ وبعبارة موجزة سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علما منتجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ[1] .

---

(١) ص ١٧٣ وما بعدها النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

والحقيقة أن هذه الأسئلة المطروحة بعيدة عن مجال المنهج التاريخى الذى يجعل همه معرفة دخائل العمل الفنى من خلال التأثيرات المتباينة للجنس والعصر والبيئة إذ أن هذا الثالوث المؤثر بالضرورة له علاقة وثيقة بالأدب والأديب ، فبالنسبة للأدب لأنه الواقع الذى منه مادته وتكونت على أساسه بنيته أيا كان نوع هذا الأدب ، وما هو إلا صورة عاكسة لجانب من جوانب الحياة التى تعاضدت مع العوامل الثلاثة على خلقه ، أما بالنسبة للأديب وهو ابن بيئته وجنسه وعصره فيكون الطابع المميز له منتزعا من مجتمعه ، « كما يمكن النظر إلى التاريخ كله والعوامل البيئية كلها ، على أنها تشكل العمل الفنى ، ومعظم دارسو الأدب يحاولون أن يعزلوا مجموعة خاصة من ألوان النشاط والابداع البشرى ويعزون إليها وحدها الأثر الحاسم فى العمل الأدبى ، ومن ثم تنظر مجموعة من الدراسين إلى الأدب على أنه – بصفة أساسية – نتاج مبدع وينتهون من ذلك إلى أن الأدب ينبغى أن يفحص – بصفة أساسية – من خلال الترجمة لحياة المؤلف ودراسة نفسيته[1] » ولا تتأتى هذه الدراسة إلا بالاستعانة بالمنهج التاريخى الذى يوضح لنا مجموعة العوامل التى شكلت العمل الأدبى وكونت ثقافة الأديب ، «ومجموعة ثانية من الدراسين تبحث عن العوامل الأساسية الحاسمة للابداع الأدبى فى حياة الإنسان[1] العامة – تبحث عنها فى الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهى ظروف تعد فى المقام الأول تاريخيه تعين على فهم العمل الأدبى وهذا وظيفة من وظائف المنهج التاريخى حين يستعان به فى تفسير الأدب ، ومما يتصل بتوظيف هذا المنهج ما تقوم به مجموعة أخرى فى البحث عن التفسير السببى للأدب بصفة خاصة فى نتاج جمعى آخر للعقل البشرى ، كتاريخ الأفكار وتاريخ الديانة والفنون الأخرى .

ومجموعة أخيرة من الدراسين تحاول شرح الأدب فى ضوء نظرية «روح العصر»، وهذه النظرية أيضا مبنية على الاستفادة من النظرة التاريخية إلى العمل الأدبى وقد بدا أحيانا أن الرجوع بالأدب إلى أن يكون أثراً لسبب واحد من هذه الأسباب

---

(١) ص ٣٦ وما بعدها الأدب وفنونه . عز الدين اسماعيل .

أو غيرها خطأ ظاهر . فقامت نظرية (تين) فى تفسير الأدب على اعتبار العوامل الثلاثة (الجنس - البيئة - العصر) كمحصلة ناتجة عن تجميع النظريات السابقة وتحديدها بدقة فى هذه العوامل .

وبالقدر نفسه الذى يفيد التاريخ فيه الأدب كذلك يفيد الأدب التاريخ وخاصة إذا قلنا إن التاريخ فى معناه الأعم يشتمل على الحيوات المختلفة التى تحيط بالأديب سياسية كانت أو اقتصادية أو عامية أو اجتماعية أو ثقافية أو غيرها وهذه الأشياء ذاتها قد تتأثر بالأدب بنفس المعنى ، وان كان من الأفضل أن نعد كل ألوان النشاط صورا تعبيرية إنسانية مختلفة لجو عام أو طابع أو روح عام ، فليس الأدب سوى مسرب من المسارب الكثيرة التى يصب فيها عصر من العصور نشاطه ، ففى حركاته السياسية ، وفى فكره الدينى ، وفى نظره الفلسفى ، وفى فنه نجد نفس النشاط وقد اتخذ صورا أخرى من التعبير[1] . فالأديب يتأثر بالحياة الخارجية السائدة فى بيئته ، القائمة فى مجتمعه ، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع ، ويتساءل الدكتور عز الدين اسماعيل : هل حقا تؤثر النظريات الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية ، هل تؤثر فى توجيه الأدب توجيها خاصا؟ ، وأين إذن تكون نقطة البداية ؟ من أين تنطلق الشرارة الأولى ؟ هل تبدأ السياسة فتؤثر فى هذه المظاهر الحضارية الأخرى لأمة من الأمم ، أم تكون تلك البداية للنظريات الاجتماعية ، ولماذا لا نقول إن الأدب قد يكون هو الموجه الأول الذى يؤثر فى اتجاه ألوان النشاط الأخرى[2] ؟ . والاجابة على هذه التساؤلات ليست هنا موضعها ، إنما مكانها الطبيعى فى «المنهج الاجتماعى» فى النقد كما سنبين .

أما المناقشة المطروحة من الدكتور طه حسين فإنها تتناول جانبا آخر لا تأثير مباشر لتلك العوامل على الأديب ، وخاصة فيما يتصل بنظرية العبقرية هذه العبقرية التى لا يعرف لها سبب مقنع ، ولأنه ينظر إليها وإلى الإلمام بها بوصفها قوة خفية تدب فى الإنســان مستقلة عن جهـوده الخاصـة ، فمثلا نجد «موزار»

---

(١) ص٣٨ المرجع السابق . (٢) الأدب وفنونه .

يؤلف فى سن السادسة ، ويصير «كيتس» شاعرا عظيما فى سن العشرين ، ويكتب «هيوم» عملا فلسفيا حاسما فى الثانية والعشرين ، فهل العبقرية فى الحقيقة مبدع أم مجرد منفذ يعبر روح العالم وعقله عن نفسيهما من خلاله[1] .

فإذا قلنا إن العبقرية مبدعة أسقطنا أو استطعنا أن نسقط أثر البيئة وأثر المجتمع فى نتاج المفتن والأديب لأن موزارفى سن السادسة لايمكن أن يقال إنه حين ألف أعمالا موسيقية كان قد اتخذ لنفسه «موقفا فكريا» خاصا من مجتمعه ، وإن تأليفه كان متأثرا بهذا الموقف .

إذاً لا يمكن أن نرمى المنهج التاريخى بالقصور فى تعليل وتفسير الأعمال الأدبية ، لأن البيئة إحدى مكوناته ، أو لأن العصر والجنس كليهما لا يعطيان تعليلا مقنعًا للعبقرية ، حيث إن هذا المنهج - كما بينا - عنصر معاون يضم إلى العناصر الأخرى التى بها يمكن فهم الأدب وإفهامه للمتلقين ، وإن كان الجانب التعليلى للأدب يمكن أن يستقى من المنهج ذاته ، بقدر ما كان لهذا الواقع أو ذاك من آثار على الأدب أو الأديب .

ومع ذلك فلا شك أن للنقد التاريخى قيمته التى لا تنكر فهو يعيننا على معرفة تطور التفكير واللغة حين نقارن بين شاعرين فى بيئة واحدة سواء أكانا فى عصر واحد أم فى عصور مختلفة ، ويعيننا على تقدير عمل كل بالنسبة لعصره لا لعصرنا ، حين ندرس العصر واالشخصية[2] .

وهو مفيد أيضا من حيث إن من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفى بدراسة المؤلف الأدبى الذى أمامه ، بل لابد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحا شاملا وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته فى النقد ذاتية أو موضوعية . لأنه من الأسس العامة لكل ناقد ونقد صحيح، وليس هناك ما هو أمعن فى الخطأ من أن نكتفى فى الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط»[3] .

---

(١) ٣٥ السابق . (٢) ص١٧١ النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

(٣) ص ٢٠ - ٢١ فى الأدب والنقد .

كما يعين المنهج التاريخى مثلا من الناحية التطبيقية فى دراسة الأدوار التاريخية لشعر الغزل فى الأدب العربى ، أو شعر الطبيعة ، أو أى فصل من فصول الأدب الأخرى، بأن نعمد إلى هذا الفصل منـذ نشـأته المعروفة فنجمع أولا النصوص فى أقصى ما نستطيع من مصادره ، ونرتبها ترتيبا تاريخيا بعد تحويرها ونسبتها إلى قائلها ، ونجمع ثانية آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب ، ثم يدرس ثالثا جميع الظروف التى أحاطت بتلك الأطوار وأثرت أو تأثرت بها [1] .

وعلى قدر ما فى هذا المنهج من جانب تحقيقى يتمثل فى معرفة أصول العمل الأدبى عبر التاريخ وتوثيق جذورها والتأكيد على بدايات نشأتها فى عمق التاريخ الأدبى ، بقدر ما يعيننا المنهج على معرفة الصلات بين الأنواع الأدبية وتفرعها من أصل واحد أو اشتقاقها من عدة أصول : كما أننا إذا رغبنا مثلا فى دراسة مدى تأثر العمل الأدبى أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه أو فى دراسة الأطوار التى مر بها فن من الفنون الأدبية ، أو لون من ألوان الأدب ، أو فى معرفة مجموعة الآراء التى أبديت فى عمل أدبى أو فى صاحبه لنوازن ين هذه الآراء أو لنستدل منها على لون التفكير السائد فى عصر من العصور أو إذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة فى آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التى أحاطت بها ، أو إذا أردنا أن نحرر نصا أو عدة نصوص ، فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها ، إلى أمثال هذه المباحث التى تخرج من عملية التقويم الفنية للعمل الأدبى ولصاحبه ، فإن المنهج الفنى وحده لا ينهض بشىء من هذا ، ولابد أن نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو المنهج التاريخى [2] .

----

(١) ص ١٥٠ النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

(٢) ص١٧١ المرجع السابق .

خصائص المنهج ومتطلباته :

مما يجب مراعاته فى العملية التاريخية للنقد (موضوع التأويل) إذ أنه ركيزة هامة فى البحوث الأدبية والتاريخية ، وفى المجالات الأخرى بصفة عامة ، وتتميز بعض الأعمال الأدبية والتاريخية بمعان استعارية أو خفية على الباحث استيعابها كموضوعات الهجاء اللاذعة ، ولقد تمت دراسة بعض الأعمال الأدبية والتاريخية للوصول إلى المعانى الواردة فيها والتى كان يقصدها المؤلف ، وقد يكون من الضرورى أحيانا اجراء فحص شامل بعصر المؤلف ، ليس ذلك فقط ولكن الاجراء النقدى فى هذه الحالة يقتضى من الباحث التاريخى أن يتناول الدولة التى عاش فيها الكاتب من أجل ما كتبه ، إذ أن بعض الاستعارات والتعبيرات والمفاهيم الاجتماعية تتغير من عصر لآخر .

فتأويل معانى نص ما قد يكون فى غاية البساطة أو غاية التعقيد ، فهو يتطلب فى بعض الحالات معرفة تامة بالتاريخ والسياسة واللغويات والاقتصاد ، وعلم الاجتماع وعلم النفس ، وبعض فروع المعرفة الأخرى حتى يستطيع الناقد كشف أبعاد النص وسبر أغواره ، ومعرفة ما تتضمنه من خطوط يكشف عنها بواسطة الاستعانة بهذه العلوم .

وقد أشار إلى ذلك ابن خلدون حين وضح ضرورة الاهتمام بالعامل الاجتماعى والاقتصادى والجغرافى (أى عوامل العمران) فى التفسير ، لتتم عملية النقد التاريخى من خلال النقد الخارجى بماهية النص ، بينما النقد الداخلى يختص فيما يقوله النص ، أى بالمعنى وما توفيه (المعانى) الواردة فيها بوجه عام، وبمجرد تأصيل النص ، فإنه يتم تقييمها كمصدر للمعلومات ، ومعرفة نوع البيانات التى تقدمها للدراسة التى نحن بصددها من أجل دراسة المشكلة ، وعند دراسة وثيقة أو نص يتعلق بالماضى ، فإن أول سؤال يطرأ على ذهن الباحث هو ذلك السؤال المتعلق بالمعنى أو التفسير [١] ، وعلى قدر ما فى الاجابة على هذا التساؤل من خطورة تكون الأحكام الجازمة فى المنهج التاريخى خطره كذلك مثل الاستقـــراء

---

(١) ص ١٦٨ البحث العلمى مناهجه وتقنياته . محمد زيان عمر

الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه فى الغالب مسائل تاريخية بحكم مخالفتها وقدمها بالنسبة لزمان الباحث ، وربما ليست بين أيدينا جميع الإمكـانات التى توفر لنا الدقة العلمية الواقية من الذلل ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه والوصول إليه أسلم من الجزم القاطع[1] ، لأن ذلك الكشف ربما يمنحنا فهما جديدا أو يضيف بعدا مهما فى رؤيتنا النص .

من أجل ذلك ينبغى الحذر أثناء استنباط المعانى وعدم الشروع فى إصدار التقييمات وتمييز المعلومات التاريخية ومدى صدقها والتدقيق فى المعانى وصياغة الفرضيات العلمية للوصول إلى إجابات مقنعة لأن البحث التاريخى لا يهدف فقط الوصول إلى المعلومات بل إن أهم النتائج التى تتمخض عن أى بحث تكمن فى التعميمات أو المبادىء التى تستخلص من الحقائق والتى يقدمها منهج البحث التاريخى .

ومن أخطر مخاطر المنهج التاريخى إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية ، فطول المعاناة مع الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية وحسبانها من آثار البيئة والظروف، مما يقتضى الباحث أن يكرس جهدا مضاعفا فى جانب من دراستهلتجلية معالم الشخصية الأدبية على استقلال . وذلك لأن المنهج التاريخى فى مجمله يرمى إلى ربط الأدب والأدباء بالزمن والبيئة وما يتغلب عليها من الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وينبغى قبل أن نقرر شيئا من دلالة الأدب على البيئة أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية ، ويجب أن نفرز من المجموع وأن نعرف ما هو فردى وما هو جماعى فيكون حكمنا أقرب إلى الصواب ، لأن التدقيق فى كل الجزئيات أو فى الظروف المعاصرة ، واعطاء الاهتمام والاعتبار لكل ظاهرة معاشه من مقتضيات هذا المنهج ، وكل ذلك وسائط فى المعرفة الكاشفة لكل الظلال المؤثرة على الأدب والأديب .

---

(١) ص١٥٢ النقد الأدبى أصوله ومناهجه .

ومما ينبغى عند معالجة السجلات المكتوبة التحقق من معانى الكلمات والرموز، وتحليل وفهم كل ما يمت إلى النص بصلة ، وهذا قد يتضمن أو يتطلب قراءة لغة أجنبية أو ترجمة لغة من اللغات لم تعد مستخدمة فى الوقت الحاضر ، إذا ما خالجنا شك فى أن هناك نوعا من التأثر أو التبادل الاستعارى أو الاقتباس بأية وسيلة ، قد تم فى مرحلة ما من كتابة هذا النص أو ذاك .

ويدلنا الإدراك الواعى والسليم مع ذلك على أن فهم المعنى الحقيقى للمعانى الواردة فى نص أو عدة نصوص يعتبر جوهريا إذا كان الباحث ينوى الإعتماد عليها كمعانى أساسية ، ويتم استنتاج الحقائق التاريخية من النص بطرح سلسلة من الأسئلة كالتالى : ماذا يقصد المؤلف ؟ ماذا يعنى هذا النص؟ هل الكاتب يتحدث بأسلوب مباشر؟ هل هناك تورية فى الأحداث والصور والتعبيرات؟ وسيجد الناقد التاريخى نفسه يطرح الأسئلة بهدف الوصول إلى ترابط الأحداث والأفكار والمعانى الواردة فى الوثيقة لتحديد الهدف النهائى من النقد ، وهو إما التفسير أو التحليل أو معرفة حلقة مفقودة من حلقات التاريخ المراد دراسته والوصول إليه من خلال نص أدبى ، أو يهدف الحكم واستنباط مدى صدق الإحساس ومطابقة لداخليات المؤلف من خلال النص حتى يكون القبول أو الرفض من واقع النص ، وحتى يكون القبول والرفض من معطيات التحليل النقدى الكلى والجزئى للمعلومات والمعانى الظاهرة والمستترة من خلال النظر المتمعن ، وقد يجد ويلمس المؤرخ غموضا أو نقصا أو تناقضا فى المعنى إذا استمسك بظاهر النص فقد يكون فى الكلام كناية أو مجاز أو استعارة أو تشبيه أو هزل أو مداعبة أو تلميح أو تعريض .. الخ .

وقد عالج علماء الإسلام الأوائل فى كتبهم هذه المشاكل اللغوية للالمام بما يجول فى عقول المؤرخين والأدباء فلا مندوحة عن الصدق فى الاستنتاج والحصافة فى الاستنباط مع الدقة فى فهم النص ، حتى يقام هذا المنهج على أسسه السليمة ، فتكون النتائج بعد ذلك حصيلة الطرح الطبيعى والمقدمات الصحيحة ، ويكون التطبيق الواعى للمنهج ثمرته التقويم التاريخى المنصف .

لذا فإن على الناقد التاريخى الرجوع إلى هذه المصادر للاستعانة بها فى حالة

وقوع نصوص تاريخية مماثلة فى يده تستلزم حل بعض المشاكل اللغوية فى نص .

وإذا ما تم تحديد معانى المادة العلمية الواردة فى الوثيقة لمعرفة العامل الزمنى، وهل الأحداث قريبة من زمن الكاتب وهل كانت لديه القدرة على وصف الأحداث وما مقدار علمه بحقائق الواقع ، وهل كان محايدا فى وصفه ، أم كان مهتما بتقديم وجهة نظر خاصة ، وهل توحى معلومات النص بالتضليل ؟ وهل مصادر النص أولية أو ثانوية ؟ (١)

لأنه من السهل إصدار الحكم المطمئن على النص لأن هذا الحكم سيكون صدى للإجابات على تلك الأسئلة فى جوانبها الإيجابية .

ولا يشك فى أن النقد التاريخى الذى يقوم به الباحث يعتبر حجر الزاوية فى العمل التاريخى ، وأن الناقد التاريخى ينبغى أن ينمى حاسة النقد التاريخى لتمييز الوثائق إلا أننا ينبغى أن نعترف أن هناك نتائج إيجابية وسلبية فى حالة الإسراف فى حمل المبضع فى جسم النص .

ومحور تلك المادة وما يتصل بها فى هذا النوع من الدراسة . هو معرفة الظروف المحيطة بالأدب أو الأديب أو النص المراد تفسيره وتحليله ، وأكثر ما تكون تلك الظروف كانت فى البيئة أو فى الوسط الذى يجب دراسته للتعرف على مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ، ومدى ما وهبته ، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون لا نحكم مثلا بأن الاستجابة عنصر أساسى فى الحكم ، لا نحكم مثلا بأن العصر العباسى كان ماجنا ولو كان كل شعرائه مجانا ، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء ، ولا نقول مثلا أن المعرى كان يصور عصره وأهله . بما يقوله عنهم فى شعره ، إلا إذا درسنا مزاج المعرى الخاص وطريقة نظرته إلى الحياة والوقائع والناس ، ولا نقول : إن المتنبى كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين إلا إذا عرفنا الظروف التى أحاطت بالمتنبى حينئذ ودرسنا طريقة تصوره للأشياء وللأحداث فى هذه الفترة(٢).

---

(١) ص١٦٨ - ١٦٩ . البحث العلمى مناهجه وتقنياته . (٢) ص١٥٥ النقد الأدبى أصوله ومناهجه

على أن تصوير البيئة لا يجىء صراحة فى صلب الموضوع الذى يعالجه الشاعر أو الناثر ولكن فى دلالته البعيدة نستطيع أن ندرك مثلا من دراسة القصص الروسى قبل الثورة أن هناك ضجرا عاما وسخرية بالأوضاع والأشياء وتهيئوا لانقلاب ولو لم يذكر شىء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب .

والأديب لا شعوريا ينقل من واقعه الكثير ، ومن الظروف التى يعاصرها أكثر فيترجم عبر إحساسه مجريات الحياة وفى الوقت نفسه يكون نتاجه الأدبى صدى للبيئة فى نطاقها الأوسع ومتطبعا بطابع الوسط الذى يعيش فيه ، وقد تعدد معنى الوسط عند الباحثين ، فقد بينا فيما سبق بعض ما يقصد منه والآن تذكر طرفًا آخر من ذلك .

يقول محمد مندور :

بصدد توضيع منهج سانت بيف فى دراسة شخصية الأديب نقلا عنه : «بعد فراغنا من معرفة الدراسات التى تلقاها الأديب والتربية التى خضع لها تأتى مسألة أساسية تلك هى مسألة «الوسط» ونعنى به مجموعة الأصدقاء والمواطنين الذين عاش بينهم الأديب عندما تفجرت عبقريته ، ولا ريب أن تكوين الكاتب النهائى سيكون قد تم فى هذه المرحلة ، ومهما يتطور بعد ذلك فإنه يظل محافظا على طابع تلك المرحلة ومن الواجب أن نحدد فى دقة معنى لفظ (الوسط) الذى نستخدمه كثيرا ، فإننا لا نقصد به أى اجتماع عارض مصطنع لنفر من رجال الفكر الذين يؤلف بينهم هدف واحد وانما نقصد به الجماعة الطبيعية ، شبه التلقائية ، من النفوس الشابة والمذاهب الفنية التى - وإن لم تكن متشابهة ولا منتمية إلى أسر متشابهة - إلا أنها من نفس المشرب ، ومن نفس الربيع الذى أشرق تحت نفس النجم ، حتى لتلوح أنها قد ولدت لعمل شىء موحد رغم اختلافها فى الذوق ، وفى طبيعة الاستعداد(١) .

---

(١) راجع ص٦٨ وما بعدها فى الأدب والنقد .

والملاحظ أن الفرق واضح بين ما أثرناه من قبل من آراء فيما يتصل بالوسط وبين ما استخلصه مندور من مذهب سانت بيف فى نقد الشخصية الأدبية هذا الفارق الذى يمكن إيجازه فى أن الوسط فيما سبق أوسع وأشمل نطاقا حيث أنه استوعب العوامل الثلاثة (الجنس والبيئة والعصر) كدائرة تحيط بالعمل الأدبى أو الأديب أحكمت حلقاتها تعين فى فهم النصوص وتفسيرها على أساس المنهج التاريخى بينما الوسط عند بيف أضيق نطاقا إذ أنه ينحصر فى جماعة المحيطين بالأديب من أصدقاء أو معارف أو أسرة ، وهذا الفرق طبيعى لأن هيبوليت تين وهو تلميذ سانت بيف قد تطور بنظرية أستاذه ، ونماها وجعل إطار الدراسة النقدية حول شخصية الأديب وفهم أبعادها أكثر شمـــولا بتوسيع دائرة تناولها للعوامل الثلاثة السابقة .

والمنهج التاريخى يقتضى معرفة تامة - حين البحث عن شخصية معينة - بكل ما كتب عنه لا من مؤلف واحد فى كتبه بل عند كل المؤلفين الذين تناولوا تلك الشخصية وحددوا معالمها وأبعادها سواء فى ذلك فهم السابق أو اللاحق لأن التناولات المتباينة فى جوهرها تخدم الحقيقة حول هذه الشخصية أو تلك ، فلا ريب أن شخصية كشخصية « هاملت » قد أضاف إليها اللاحقون من المعانى أو اكتشفوا فى ثنايا من المرامى القريبة والبعيدة أكثر مما فهم معاصرو «شكسبير » من هذه الشخصية ، وعلى ضوء هذه الأنواع المختلفة من الفهم يستطيع الناقد أن يوسع من أفقه وأن يتعمق فى فهمه « شكسبير » ولو أن ناقدا اكتفى بأن قرأ فى تاريخ «الدنمارك » قصة الأمير «هاملت» كما وجدها شكسبير وقرن بينها وبين ما انتهت إليه فى مسرحيته ثم أخذ يحلل ويحكم لجاء تحليله وحكمه ناقصين [1] .

ومن أجل ذلك فإن مجابهة الناقد التاريخى ظاهرة العبقرية واخضاعها لمنهجه ومحاولة تفسيره لها ، قد تكون مجدية ، إلا أنه ينبغى - أيضا - معرفة أن العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها مع ذلك تعد (فلتة) أكثر منها حادثا

---

(١) ص٢٠ - ٢١ فى الأدب والنقد .

طبيعيا .

وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة إلا إذا حسبنا حسابا لظاهرة (الكمون والاختزان) فالبركان مثلا لا يولد اليوم ، ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين ، ثم ينفجر معينه ، فإذا شئنا أن نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون فى كيان البشرية واختزان فربما كان ذلك معقولا ، ولكن تفسيرها علميا متعذر .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط فى الأدب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا أسبابها ، ومن الواجب أن ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، ولا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها ، وليس هذا ضروريا فى العبقريات الضخمة فحسب فربما كان لازما فى دراسة أية شخصية أدبية[١] .

ويتعلق بما سبق فى المنهج التاريخى عملية التقويم الداخلى لوثيقة ما (نص) وهذا التقويم يشتمل على عنصرين أساسيين :

١ - تحليل المعنى ويشتمل ذلك على استنباط المعانى والمعلومات الظاهرة والمستترة من التحليل الجزئى والكلى للنص .

٢ - أسباب كتابة النص ، وتتم معرفة ذلك من خلال أسئلة محددة يوجهها الباحث للوصول إلى إجابات مقنعة حول الملابسات والظروف التى أدت إلى إعداد الوثيقة (النص) والهدف من كتابتها[٢] .

وعلى الجملة فإن الواجب يقتضى فى المنهج التاريخى أن ندرس الموقف من جميع زواياه ، وألا نخطىء فنجعل الفردى عاما ، كما لا نخطىء فنطبق العام على الأفراد ، فللفرد أصالته وللمجموعة أصالتها ، وعلينا أن نعزز هاتين الأصالتين من ناحية وأن نبحث عن المشترك بينهما من ناحية أخرى ، وأن ندرك أن الأدب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم فى التيار العام إلا إذا كانت خصوصيته ضئيلة صغيرة .

----

(١) ص١٥٤ النقد الأدبى أصوله ومناهجه . (٢) ص ١٧٠ البحث العلمى مناهجه وتقنياته .

النقد العربى والمنهج :

لقد ظهرت خطوط هذا المنهج واضحة جلية فى النقد العربى القديم منذ عصر التدوين الأول ، وذلك لأن طبيعة الدراسة المتبعة للأدب عبر عصوره المختلفة ، أدت إلى قيام هذا المنهج وترعرعه ثم تأصيله ، ولأنه من الطبيعى أيضا ان يكون الحديث فى عصر لاحق عن عصور سابقة فيما يتصل بجنس الأدب مؤديا إلى تلك النظرة التاريخية ، فقد عمد بعض نقاد العرب القدامى - أيا كان نوع النقد الممارس لديهم - إلى ذكر الشاعر وعصره وبيئته ، متخذين من هذه العوامل اساسا للتفاضل بينهم فى أشعارهم ، وتفوقهم فيما بينهم فى الأغراض أو تخلف بعضهم عن بعض ، وكانت الإرهاصات الأولى لهذا المنهج فى صدر الإسلام - وإن لم يشر إليه نصا - ويبدو ذلك واضحا فى نقدات الصحابة وخاصة سيدنا عمر بن الخطاب الذى كان يحل الشاعر محله مراعيا فى ذلك عصره وأثره وآثاره ومعانى ، شعره فى المقام الأول ، وفى زعمى ان هذه الطريقة لا تبعد كثيرا عن منهجية النقد التاريخى وخاصة قبل تبلور العلوم والثقافات وتطورها واخضاع كثير منها للتجارب او الإفادة من العلوم التجريبية فى حقول الدراسات الإنسانية المختلفة ، إلا أن هذا المنهج أخذ فى النمو المطرد فى دور التأليف عند العرب فظهرت سماته وخصائصه ، وبخاصة عند تلك الطائفة التى انتهجت فى كتاباتها الطريقة التاريخية تلك المؤلفات التى عمد أصحابها إلى إحصاء الشعراء أو مشهوريهم ، فذكروا شيئا من تاريخ حياتهم ، وأشاروا إلى العوامل المؤثرة فى نتاجهم ، وعرضوا المأثور من هذا النتاج ، وأشادوا منه بما يستحق الإشادة ، فنوهوا بنواحى الجمال فيه، وأحصوا ما وجه إلى بعضه من النقد ، وبعضه صادر عن مؤلفى تلك الكتب، وبعضه مما سمعوه من النقاد أو من رواة كلامهم مثل كتاب (طبقات الشعراء) لابن سلام الجمحى وكتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة الدينورى و (معجم الشعراء) للمرزبانى .

فمحمد بن سلام الجمحى وهو من علماء أواخر القرن الثانى للهجرة وأوائل الثالث أحد الإخباريين والرواة كما قال فيه صاحب الفهرست ، ومن جمله ، أهل الأدب كما

قال فيه الأنبارى صاحب كتاب نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ، ونحوى أخذ النحو عن حماد بن سلمة ، ولغوى عده الزبيدى الأندلسى صاحب طبقات النحويين واللغويين فى الطبقة الخامسة من اللغويين البصريين ، وهو يعد أحد كبار نقده الشعر والنفاذ فيه . عرف يونس وخلفا وأباعبيدة والأصمعى ، رأى المفضل الضبى حين قدم هذا إلى البصرة ، عرف كل هؤلاء معرفة علمية وتربى فى بيئتهم وعلى أذواقهم ، وخاض فى كل ما خاضوا فيه من المسائل التى نوقشت حينئذ ، وما من رأى أو فكرة أو نظرة فى النقد يومئذ إلا أخذ ابن سلام بنصيبه من المشاركة فيها وبنصيب من بحثها ، وتقدير ما فيها من خطأ أو صواب ، وقد تكلم اللغويون كثيرا فى جمال الشعر الفنى ، وفى مذاهب الشعراء ، وفى منازل بعضهم ، وفى الأشعار التى تسند إلى غير قائليها ، وفى النظر إلى الأدب نظرات متصلة بيئته وصاحبه أو الحالة الاجتماعية التى نشأ فيها ، وابن سلام خاض ، ذلك كله وعرض كثيراً من الشعر والشعراء بالنقد والحكم ، وهو أول[1] من نظم البحث فى الأفكار السالفة وعرف كيف يعرضها ، ويبرهن عليها ويستنبط منها حقائق أدبية فى كتابه (طبقات الشعراء) ، وان كنا لا ندرى فى أى تاريخ ألف ابن سلام كتابه طبقات الشعراء ، فإننا نعرف أن تدوين الشعر أخذ ينشط فى أوائل القرن الثالث فدون الشعر الجاهلى والإسلامى ودونت سير الشعراء وأخبارهم وحوادثهم ، ولعل هذا الوقت هو العهد الذى ألف فيه ابن سلام كتابه .

ومهما يكن من أمر تاريخ تأليف الكتاب فالذى يهمنا أن الكتاب كما يدل عليه عنوانه قد جعل من فكرة الحديث عن الشعراء وجعلهم طبقات الموضوع الرئيسى فيه ولقد حملت روح الكتاب مؤلفه على ألا يتعرض لتحليل النصوص الأدبية فيظهر جمالها الفنى ، وعناصرها الرائعة ، أو ما عسى أن يكون فيها من ضعف بل انصرف إلى الشعراء أنفسهم ذاكرا لهم ما يراه جيدا دون أن يذكر أسباب تلك الجودة فى الغالب الكثير ، بل جعل التفاضل بينهم وانزال كل فى المنزلة التى تلائمة هو أساسه وقوامه ودعامته الكبرى ، والظاهر أن الكتاب فى الأصل كتابان أحدهما فى طبقات فحول الشعراء الجاهلين ، والآخر فى فحول الشعراء

---

(١) ص ١٠٢ تاريخ النقد الأدبى عند الغرب . - أحمد طه ابراهيم .

الإسلاميين[1] ، وقد نبه محمد بن اسحاق النديم فى (الفهرست) إلى أن لابن سلام كتابين ، اسم أحدهما «طبقات الشعراء الجاهليين» واسم الكتاب الآخر «طبقات الشعراء الإسلاميين»[2] .

ثم أن روح ابن سلام فى الجاهليين قوية عميقة منصرفة أو تكاد إلى ما هو من صميم النقد ، فأما طبقاته فى الإسلاميين فيكثر فيها التاريخ عند جماعة كجرير والفرزدق والأخطل .

ومع أن جماعة من الشعراء فى منزلة واحدة ، فكرة قديمة فطن إليها الأدباء الإسلاميون ، ونماها اللغويون ، ومعنى طبقة أنهم نظراء ، وأنهم المتقدمون والمبرزون وفكرة الطبقة الأولى توحى بالضرورة بطبقات أخرى ، وكذلك فعل ابن سلام فجعل الشعراء طبقات ، ثم ينظر إلى كل طبقة من خلال المؤثرات المباشرة التى تميز بعض الشعراء عن بعض فيقسمها إلى طبقتين كما فعل مع طبقة الجاهليين وقسمها إلى أهل وبر وأهل مدر ، قسمهم بدوا وحضرا ، وجعل البدو عشر طبقات ، وكل طبقة تتألف من أربعة ، وتلك نظرة نقدية دقيقة توخت البيئة كعامل مؤثر فى الشعر والشاعر ، كما جعلت من ظروف الواقع الذى يجمع لفيفا منهم أساساً من أسس هذا التقسيم ، كما يتخذ المقدرة الفنية أو الكفاءة الشاعرية سببا من أسباب ترتيب الشعراء .

كما جعل مخضرمى الجاهلية والإسلام كالحطيئة ولبيد وكعب بن زهير فى عداد الجاهليين ، وضم إلى هؤلاء البادين شعراء بادين ، دعاهم أصحاب المراثى . وأولئك لم يدخلوا فى الطبقات كما لم يدخل فيها شعراء مكة ويثرب والطائف وغيرها من القرى العربية .

---

(١) ص١٠٩ المرجع السابق .

(٢) ص١٦٥ الفهرست طبعة الرحمانية سنة ١٣٣٤ هـ .

وهو لا يكتفى بالتقسيم الكيفى للشعراء والذى اتخذ أساسه ترتيبهم على حسب القدرة الفنية والجودة ، أو الكثرة ، بل يعود فيقسم حسب المكان ، وإن لم يرد ذكر هذا التقسيم المكانى فى المقدمة ، كما أنه يختلف فى نهجه عن بقية الطبقات العشر ، لأنه يجمع طبقات الشعراء من أبناء مدينة واحدة أو أقليم واحد، وهذا الاتجاه المكانى قريب من اتجاه بعض الرواة إلى تصنيف ما يجمعون من الشعر حسب القبائل أو الأمكنة ، فهناك شعر شعراء هذيل وقريش وغيرها » كذلك هناك شعر شعراء نجد والحجاز .

ومهما يكن من شىء ، فإن ابن سلام رتب المدن حسب جودة شعرائها فجعل المدينة فى المقدمة تليها مكة فالطائف فاليمامة فالبحرين فتكون خمسة ، ويقول عن شعراء اليمامة : «لا أعرف باليمامة شاعرا مذكورا » .

وعن شعراء المدينة : «وأشعرهن قرية المدينة » ، وعلل ذلك بكثرة الحروب بين الأوس والخزرج « وإنما يكثر الشعر بالحروب نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذى قلل شعر قريش أنهم لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا وذلك الذى قلل شعر عمان وأهل الطائف»[1] .

وتصنيفه اليهود عن غيرهم فى طبقة دليل واضح على دقة مذهبه ، الذى يعتمد على تمييز المؤثرات ، فكل مجموعة من الشعراء لها ما تجعلها فى قائمة خاصة حتى إن المعتقد عند ابن سلام واحد من عوامل التباين فى الشعر والذى يسمه بسمة خاصة .

كما يجعل من موضوعات الشعر أساسا لتقسيمه فهو يحدثنا عن شعراء المراثى كالخنساء ومتمم بن نويرة ، وهو المقدم عليهم عنده .

وأهم ما يتصل بالتوجه التاريخى بالمفهوم الذى تحدثنا عنه من قبل ، والذى أقدم عليه ابن سلام هو ايمانه بأثر البيئة عند تقسيمه للشعراء الجاهليين إلى بادين وحاضرين ، وهو فى قصره الطبقات على البدو وحدهم مؤمن بأن الشعر الجاهلى

----

(١) ص١٠٦ تاريخ النقد العربى محمد زغلول سلام .

فى جملته شعر بادية ولذلك لم ينوه بتلك الفروق فى الإسلاميين ، وإذا كان من المعروف إن الطبقة الأولى جاهلية وإسلامية حددت قبل ابن سلام ، إلا أن هذه الفكرة قد اتضحت عند ابن سلام أكثر من ذى قبل ونظمت تنظيما علميا صحيحا يستند إلى الفكر ، وإلى ربط الأمور بأسبابها . كان عدى بن زيد لين اللسان سهل المنطق ، لماذا ؟ لأنه كان يسكن الحيرة ومراكز الريف ، أليس ذلك تصريحا فى إيمان ابن سلام بأثر البيئة فى الشعر والشعراء ؟ . وإذا كان السابقون قد هيأوا لابن سلام تلك الفكرة فى شعر عدى ، فإن له غيرها أعمق منها وأدل على نفاذ بصيرته . فليست البيئات الجاهلية كلها سواء فى انتاج الشعر عند ابن سلام ؛ وليست الحالات الاجتماعية الجاهلية فى التشابه والتماثل بحيث تثمر إحداها من الأدب ما تثمره الأخرى يقول : «وبالطائف شعراء وليسوا بالكثير ، لماذا؟ لماذا يكثر الشعر فى الطائف أيام الجاهلية ؟ لأن الشعر إنما يكثر بالحروب التى بين الأحياء» وهو فى هذه الفكرة ينظر إلى البادية ، وكذلك طبيعة الشعر الجاهلى فى جملته : إنه شعر فخار وقتال وغارات وحروب ، فكثر فى البادية لأنها أصح بيئاته وكثر فى قرية عربية اشتعلت فيها خصومة عنيفة بين حيين ، وكانت لهم أيام ، فإذا لم يكن ذلك ، إذا لم تكن ثائرة ولا حرب ، لم يكن شعر كثير ، ولا يدعنا ابن سلام نستنبط ذلك من حكمه ، بل يذكر جميع ما يترتب عليه إيجابا وسلباً ، فيقول : « والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ، ولم يحاربوا ، وذلك الذى قلل شعر عمان وأهل الطائف »[1] .

وكثير من سار وفق هذا المنهج بعد ابن سلام ، ونكتفى به هنا كنموذج يوضح لنا بجلاء أن الكاتبين العرب قد وظفوا المنهج التاريخى فى تواليفهم وان لم يسموه .

---

(١) ص١١٢ وما بعدها تاريخ النقد الأدبى عند العرب . أحمد طه إبراهيم .

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

١ - لمحة عن التوجه .

٢ - النقد الاجتماعى والسوسيولوچى .

٣ - المنهج والفحوى عبر تتبع تاريخى .

النقد الاجتماعى

لمحة عن التوجه :

فى حديثنا عن المنهج التاريخى أوردنا عدة تساؤلات للدكتور عز الدين اسماعيل كلها تدور حول أولية التأثير : هل للأدب على النظريات الاجتماعية أم لتلك النظريات المختلفة على الأدب ؟ وقلنا إن الإجابة موضعها « المنهج الاجتماعى » عند حديثنا عنه ، وعليه نقول : إنه مما لا شك فيه أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورا كبيرا فى حياة الشعوب وأطوارها المختلفة وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية وذلك لأنه – وإن تكن هناك علاقة وثيقة بين معنويات الحياة ومادياتها – إلا أن إدراك تلك قبل أن تصبح أمراً واقعيا محسوساً لا يتأتى لعامة الناس ، فما يسمى استقلالا أو حرية قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته ، وأما جمهرة الشعب فلابد أن تدفع إلى ذلك ، بتوضيح العلاقة له بين هذه المعانى وبين المعانى العادية اليومية ، حتى يغضب لتلك المعنويات ، وكذلك الأمر فى الحركات الاجتماعية ، فالبؤس المادى ذاته لا يحرك النفوس بل يحركها الوعى به ، وانطلاقا من تلك الحقيقة فإن الأدب الذى يعد تصويرا للحياة وللبيئة لابد أن يترجم للحياة فى عنصر من أهم عناصرها ، وهو المجتمع الذى يعيش فيه الأديب ، وفى الوقت نفسه إذا قلنا : إن الأدب والأديب الملتزمين يتخذان من تصوير الواقع وترجمته واسطة لإفهام المتلقى ما يدور حوله فى الحياة بطريقة فنية هى أكثر إثارة له فيتفاعل به ومعه ، فإنهما بذلك يخلقان موقفا معينا لدى المتلقى مما يحدث حوله ، فيسهم فى تلك المجريات سلبا أو إيجابا ، والحقيقة أن الماديات تحتاج إلى من يوعى المتلقى بها ، كما أن المعنويات لابد من توضيحها له أيضا ، وعن هاتين الحقيقتين الثابتتين وهما :

١ – إدراك العلاقة بين المعنويات الحياتية ومادياتها .
٢ – وعى الفرد بما فيه من ظروف اجتماعية .

تصدر وظيفة الأدب الاجتماعية[1] ، من حيث إنه ينقل ذلك الشيء المادى إلى إطار المنفعل به نفسيا من خلال الأدب وفنونه فتتحرك لها النفوس .

وفى المجال الذى يعنينا مضى المثقفون فى بسط أسباب العلمية ، وشرحت أصول علم الاجتماع ، من وجهة نظر تقرر إنه لابد من معالجة الأدب - من حيث هو فن - كأعمال حضارية . والنقد يصبح بلا جدوى إذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها . والأولى نقد العمل الأدبى على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعى ، فيبين كيف ولد هذا العمل؟ وما علاقته بالأنظمة الأخرى ؟ وما الأشياء التى يرمى إليها[2] ؟ .

وهكذا نرى أن هذه النزعة النقدية تنطلق من رؤية التزام الأدب بالتعبير عن الواقع ، وهى رؤية فى حقيقتها ترجع إلى نزعات سياسية ارتأت فى اتجاهاتها مناصرة العمل الأدبى للعمل السياسى ، ومن هنا يترصد دعاة هذا المذهب السياسى - وخاصة النقاد منهم والأدباء - قياس الأعمال الأدبية المعاصرة بمعاييرهم الخاصة (النفعية) ، ومن الطبيعى أن يركن طائفة من الأدباء على المستوى نفسه من الإخلاص - كذلك - للاتجاه فى الدعاية والتأييد له .

فيسير العمل الأدبى بين حارسين أمينين ، أديب يباشر بوعى فى أعماله عقيدته السياسية فتأتى وفق ما اعتقده ، وناقد يحاول تقنين المعايير التى بها يحكم على أدب ذلك الاتجاه ، و ما يجب أن يكون عليه حسب دعوتهم ، وإن تكن المعايير بالطبع مستخلصة من تلك الأعمال الأدبية .

إذاً هذه الانطلاقات النقدية التى ربطت بين العمل الأدبى والمجتمع هى فى أساسها مرتكزات سياسية أوحت بمقاييسها للنقد المعاصر لها ، ومما لا شك فيه أن الحركات الكبيرة أو التحولات الجماعية من نظام إلى آخر والتى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا ، وثورة روسيا البلشفية ، قد مهد لها

---

(١) ص١٢ فى الأدب والنقد . محمد مندور .

(٢) ص١٣٨ النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته . أحمد كمال زكى .

الكتاب بعملهم ، وذلك بتجسيد الواقع الذى يعانى منه الشعوب ، بالتركيز والتحديد وإلقاء الضوء الكاشف عليه ، على اختلاف طبقات ومنازع الشعوب ، ونقلها من حالة الشعور الفردى إلى مصاف التجاوب الجماعى من خلال المؤلف الأدبى المقروء ، فتتحد القوى المبعثرة تحت راية واحدة بفعل أولئك الكتاب ، فتقوم الشعوب بتمرداتها على الواقع ، مما يؤدى إلى تغيير الأوضاع واستحداث مجتمعات بنظم جديدة تغاير ما ثاروا من أجله[1] .

وهكذا نجد أن الباحث فى أدب فترة ما ، يمكنه أن يصل إلى أعماق التحولات الاجتماعية وجذورها من خلال تسليط الضوء على هذا النتاج ونشر محتوياته ، لأنه من الطبيعى أن تختلف نظرة الأدباء والنقاد إلى الواقع الجديد ، والذى يحتم أن يكون هناك نمط وأسلوب يساير التوجه الجديد ، ويعايش هذه المستجدات مما ينشأ عنهما أدبٌ ونقد يغايران ما كان سائدا من قبل .

وكانت المحاولات الأولى التى تصدت للأدب لمعرفة الأحداث الاجتماعية والنظم السائدة فى المجتمعات من خلال إعادة قراءته ، هى فاتحة هذا المنهج الحديث فى النقد . تضاف إلى محاولات الفهم تلك ، ممارسات أخرى فى الكتابة اتخذت الطريق نفسه لتصوير المجتمع ، ومن قبيل تلك الكتابات التى مهدت لهذه النظرة الاجتماعية فى الأدب والنقد مسرحية «بومارشيه» للكاتب الفرنسى المسماة «زواج فيجارو» ، ثم روايته السابقة على هذه وهى «حلاق اشبيليه» فقد هاجم الكاتب فيهما نظام الأشراف الذى كان سائدا قبل الثورة الفرنسية أعنف هجوم ، واتخذ من فيجارو حلاق اشبيليه الذى أصبح فيما بعد خادما للكونت «ألماڤيڤا» رمزا للشعب الثائر على عبودية الأشراف ، وكان لهاتين الروايتين أثر بالغ فى التمهيد للثورة الفرنسية حتى ألقى بمؤلفها فى «الباستيل»[2] .

على أن للأدباء فى أدائهم لهذه الخدمة الاجتماعية طرائق قددا ، فمنهم من يعتقد أن فى مجرد التصوير والوصف ما يكفى لأداء هذه الرسالة دون حاجة إلى

---

(١) ص ٤٣ فى الأدب والنقد . (٢) المرجع السابق .

الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة . أو الدعوة إلى علاج بعينه ، وذلك كمن يصف منظر بؤس يراه ، أو حيا فقيرا يشاهده ، أو كمن يقص حوادث الظلم التى نزلت بفرد من الأفراد مجرد قصص دون استنكار لما يقص .

وفريق آخر يرى أنه لابد من الدعوة الصريحة فى القصة أو المسرحية إلى المبادىء التى يريد أن يروج لها الكاتب ، وهم يستشهدون لذلك بما كان يلجأ إليه كتاب كبار من أمثال «موليير» أو «شكسبير» ، وأكثر ما يكون الرأى صوابا فى الكتابات الكوميدية ، لأنها بطبيعتها تستوعب المادة النقدية بهدف التوجيه الاجتماعى ، ففى كتابات موليير شخصية تعبر عن آراء الكاتب الخاصة ، وهذا الاتجاه الفنى إنما ورثته كوميديا موليير عن الكوميديا الإغريقية واللاتينية القديمة، ففى تلك الكوميديا القديمة ، كان يوجد جزء يسمى «الاستطراد» ، وفى هذا الجزء الذى كان يأتى فى منتصف الرواية تقريبا ، كان المؤلف يتجه إلى الجمهور مباشرة ، وكأنه نسى حوادث الرواية ، ووجوب قصر الحوار على شخصياتها . وفيه كان يدافع عن آرائه الخاصة فى التأليف المسرحى ، وفى الحياة الإجتماعية والسياسية التى تمت بسبب قريب أو بعيد لموضوع الكوميديا[1] .

النقد الاجتماعى والسوسيولوجى :

يمكننا أن نقرر على ضوء الحقائق السالفة أن هناك نوعين من النقد يتأتيان من علاقة الأدب بالمجتمع ، **النقد الاجتماعى** ويرتكز على تحليل وتفسير النصوص لمعرفة مدى ما بها أو لها من علاقة بالمجتمع من حيث قدرة الأديب على التفاعل مع الظاهرات المعاشة ، ثم مكنتة فى تصوير الظروف الحياتية المتباينة للواقع ، فيعد أدبه مصدرا وفى الوقت نفسه موردا للأصول النقدية التى يستند عليها الناقد ، ويرسم الأديب المعاصر على أساسه توجهاته ، وكل منهما يعمل فى حقله الأديب نتاجا ودفعا ، والناقد حكما بالقيمة والجدوى لهذا العمل الأدبى أو ذاك ومدى مقدرته فى ترجمة حيوات معاصرية ورصد أثره على نفوس متلقيه .

---

(١) ٤٥ المرجع السابق .

والثانى : منه ينظر إلى العمل الأدبى من خلال مسلماتمسبقة وأصول ومعايير مقننة فى علم الاجتماع ، فيستعين بها الناقد فى حرث النتاج الأدبى ونخله . وذلك بعرضه على تلك الأصول لمعرفة مستوى موافقته لها ، وإلى أى حد وفق الأديب فى ابداعه على أساس المنظور الاجتماعى طبق ما استخلصه الاجتماعيون التجريبيون من مجالات بحوثهم ، وهذا التوجه هو ما يسمى بالمنهج « السوسيولوچى » فى النقد ، والشقان يعتمد عليهما فى النقد ، إلا أن ما يتصل بالنوع الأول - فى رأينا - هو الأمر الطبيعى فى الممارسة النقدية فيما يتصل بهذا النوع من الدراسة ، بمعنى أن تكون المقاييس النقدية مستنبطة آنية من العمل الأدبى ، وينظر من خلالها إلى ذات العمل الفنى ، والا كان نوعا من التسلط والجور فى الحكم ، ذلك التبرير الذى يعتمد على اقحام قواعد مستخلصة من عدة تجاريب فى مجال آخر - وإن كان الأدب يقبس منه ويصدر عنه - على فن لا يعترف بالقيود ويتكىء على الذاتية الفردية فى ابداعاته ، وعلى الحرية فى تناول الموضوعات ، وعلى الأحاسيس والمشاعر التى تتباين تباين بصمات الأصابع لدى الخلق ، مما يتيح الاستمرار والسيرورة للأدب .

ويتبقى أن نقرر : أن النقد السوسيولوچى مطالب أن يتوخى فى الأساس إضاءة العمل الأدبى وتفسيره ، مستعينا بأطر النموذج السوسيولوچى المعرفية والمنهجية ، وهو بلجوئه إلى هذه الأطر ينطلق من العمل الأدبى ليعود إليه ، على أساس أنه - وقبل كل شىء - قراءة وتفسير وتمحيص لهذا العمل . وهنا نتساءل : هل يمكن القول بأن هذا النقد السوسيولوچى أضاف جديدا لتحليلات النقد الكلاسيكى ؟! بعض الباحثين يميل إلى اعتباره كذلك ، مادام الأدب فعالية من فعاليات المجتمع ، ومادامت الجماعة الاجتماعية تضم فى كنفها الفرد المبدع ، بينما يحذر آخرون من تبسيطاته المغرضة واغواءات ثرثرته السوسيولوچية التى قد تبعده عن قراءة مستوعبة للنص ، على حساب اقحام الظواهر الاجتماعية عليه ، وعلى أية حال فإن على النقد السوسيولوچى أن يرى دوره متمما لمناهج أخرى فيأتى كوسيلة من وسائل النظرة التكاملية فى النقد وليس بديلا لها [1] .

---

(١) بحث بقلم محمد حافظ دياب فى مجلة فصول عدد خاص بالنقد الأدبى .

وقد حاول كثير من المشتغلين بالكتابة فى عالمنا العربى - سواء فى ذلك الأدباء والنقاد - مفتتنين بكل وافد أن يسلكوا ذلك الطريق حتى مداه متأثرين بكتابات فلاسفة الغرب وأدبائه الذين عرضوا كل الظواهر المعاصرة من طبيعية وإنسانية وميتافيزيقية على مرآة الشك حتى تجلوها الحقائق من خلال التجاريب والأحدوثات الفلسفية ، التى تجعل من التداخل بين الأشياء وارتباطها فيما بينها أساساً من أسس التفكير الذى لا يعترف بالحدود والفواصل .

وقد تناول الدكتور أحمد كمال زكى فى كتابه[1] بالحديث المركز تلك المحاولات المؤسسة لمثل هذه الكتابات ، نكتفى هنا بهذه الإشارة المرشدة إليه ، فى محاولة منا لمتابعة الأصول البادئة والقوانين المقننة للنقد الاجتماعى عند رواده الفلاسفة ، كى نتعرف على ظلاله فى النقد الأدبى منذ نشأته وحتى اكتمال التوجه كمنهج أو مذهب نقدى تتداوله النقدة وتتعامل به ومعه فيما بعد .

ومما يلحظ أن النقد الاجتماعى له صلة وثيقة بالمنهج البنائى - الذى سيأتى الحديث عنه مفصلا - خاصة إذا عرفنا أن البنائية تعنى فى الاستعمال الشائع : فلسفة جديدة فى الحياة وإذا ضممنا إلى تلك المعرفة معرفة أخرى تتعلق بالبنائية وهى : أن من مباحثها الرئيسة « اللغة » والتى تعد عند النقاد الاجتماعيين - أيضا - حلقة الوصل بين العمل الأدبى والمتلقين فيعبرونها اهتمامهم الأكبر والأثير كما يجعلونها ركيزة أبحاثهم ، ودليل العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تأكدنا من الصلة بين المنهجين ، بل قلنا - إذا لم نكن مفرطين - إن البنائية وليدة الاتجاه الاجتماعى فى النقد أو مسببة عنه .

من هنا يمكن أن نقول : إنه قد نشأت نظريات نقدية على أساس علاقة الأدب بالمجتمع مع الفارق فى الصلة ، منها النقد الاجتماعى والنقد البنائى والسوسيولوجى - والصفحات التالية هى المساحة العلمية للدراسة المفصلة للخطوط العريضة للمنهج الاجتماعى ثم البنائى نشأة وتطوراً ومقاييس .

---

(١) راجع النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته .

المنهج والفحوى عبر تتبع تاريخى :

يمكن الإشارة هنا إلى أهم المراحل التى قطعها النقد الأدبى الاجتماعى كمدخل فيما يتصل بموضوع المنهج ، فقد ظهرت المحاولات الحثيثة للنقد الأدبى الاجتماعى مع المفهوم الإفلاطونى الشهير « المحاكاة » الذى نماه بعده أرسطوطاليس بعبارته المعروفة : « إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا ، وإلى حد كبير أيضا النصح فى الناس واللعب بالقيثار كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع»[1] ، وترجمة لنبض المجتمع ، وهى أول عبارة تؤدى معنى هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع .

بعدها تنامت محـاولات التعـرف على طبيعـة العـلاقة بين الأعمـال الأدبيـة وتأثيرات الوسط الاجتماعى عليها ، أظهرها محاولة المفكر الإيطالى «جان باتست ڤيكو» (١٦٦٨ - ١٧٤٤) فى معرض حديثه عن علم جديد ، يدرس الطبيعة المشتركة للأمم ، حيث عرض لأهمية الأدب فى الحضارات مركزاً على دور الشعر فى الحضارة القديمة والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية فى هذه الحضارة مشيرا إلى أن المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات وأشعار وروايات ، لكنه ينمى أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية والنظرية منه[2] .

وبعده أكدت مدام « دى ستايل » (١٧٦٦ - ١٨١٧) أن أدب أي مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية فيه ، وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة فى السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس فى الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) فى أعمال جادة - كالتراجيديا - بدلا من قصرها على الكوميديا ، كمـا رأت أن الأدب يجب أن يصـور التغـيرات المهمـة فى النظام

---

(١) ٢٨ فن الشعر . أرسطو ترجمة شكرى عياد .

(٢) الاجتماع فى الأدب الدراما . جان باتست ڤيكو ١٩٧٣ .

الاجتماعي خصوصا تلك التغيرات التي تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة ،ورأت في كتابها « في الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية » ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والمدرسية .

ومع أن هذه الرؤية لمدام دى ستايل لبنة في بناء هذا المنهج النقدى ، فإنه من الممكن أن نفهم من سطورها أنها تبرز ناحية الالتزام في الأدب ، وتجعل من الأديب بطبيعته معبرا عن واقعه ومجتمعه ، كما أن هذه الرؤية مستندة على الاتجاه التاريخى وتوظيفه فى فهم معطيات الأدب واستجابته للعصر الذى يجسد حيواته .

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صداه في الفلسفة الوضعية عند «أوجست كونت» (١٧٩٨ - ١٨٥٧) وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يصنعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية فى دقتها - متأثرين بالجانب العلمى فى حياتهم المعاصرة - وقالوا لا ينبغى أن يكون الناقد أديبا فحسب ، بل هو أديب وعالم معا ، عالم طبيعى يبحث فى الأدب بحثا طبيعيا على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية - وقد بينا فيما سلف صعوبة هذا المنحى فى الدراسات النقدية - أولاً لاختلاف النقاد فى ثقافاتهم وانتماءاتهم ، ثم أذواقهم وبيئاتهم ثانيا ، ولأن الأدب يخضع للتباين لا فى نتاج أشخاص بل فى نتاج أديب بعينه وفى نوع أدبى واحد ، أصبح من المفروض فى المقياس والمعيار الذى يقنن به ما فى طبيعته التغير والاختلاف ، أن يكون مرنا غير جامد على شكل قوانين لا تقبل المناقضة ، بل يجب فى هذه الحالة أن تكون هذه المقاييس خاضعة لظروف المنقود نفسه وتغيره .

وقد كان «سانت بيف» (١٨٠٤ - ١٨١٩) أحد الذين نهضوا بهمة التقنين للأدب واتجهوا إلى علمية الأدب فدعا إلى دراسة الأدباء من حيث خصائصهم ، وأذواقهم وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية ، وأذواقهم وعاداتهم وآراؤهم ،

ثم ترتيبها فى «فصائل» يرتبط كل منها بملامح مشتركة ، وبذا أضحى النقد الأدبى عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعى للأدب[1] .

ومع ما سبق فالحقيقة أن سانت بيف قد جمع للأدب العلمية مع الفنية يقول : « إن النقد لا يمكن أن يصبح علما وضعيا ، وسيبقى دائما فنا دقيقا فى يد من يحاولون استخدامه ، وإن يكن قد أخذ يستفيد واستفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم ، أو كشف عنه التاريخ من حقائق[2] .

ويؤكد هذه الفكرة حين يعلن أن الأثر الفنى لا يمكن فهمه بعيدا عن شخصية صاحبه ولا بمنأى عن فهم نفسية الأديب يقول : «ليس الأدب - أى الانتاج الأدبى منفصلا فى نظرى عن الإنسان فباستطاعتى أن أتذوق مؤلفا ، ولكنه من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه ، وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها ، وهكذا تقودنى الدراسة الأدبية إلى الدراسة الإنسانية قيادة طبيعية»[3] . ومن خلال الأديب يمكننا أن نتعرف على تأثير المجتمع عليه وتأثيره فيه .

وجاء «هيبوليت تين » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فحاول أن يدرس بطريقة منهجية الفوارق الدقيقة التى تنتج عن الجنس والبيئة والزمان فى تكوين العقول ، وتشكيل المواهب وتحديد خفاياها ، وقد اتخذتين من تاريخ الأدب الانجليزى ميدانا لبحثه بهدف الوصول إلى قوانين عامة ، من منطلق أن : «العمل الأدبى يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة»[3] ، وقد بدا واضحا من تطبيق فرضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها ، أن يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعى أو البيئة التى تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبى ، وقد حاول «تين» تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة

---

(١) ص٣ : ج . ب استريلكا «فى النقد الأدبى والاجتماع» ١٩٧٣ مطبعة جامعة بنسلفانيا .

(٢) ص٧٥ ، ٧٦ فى الأدب والنقد . محمد مندور . (٣) المرجع السابق .

(٤) ص٤٥٤ : ميادين علم الاجتماع : الطبعة الأولى ١٩٧. دار المعارف محمد محمود وآخرون .

تحليلية قوامها المؤثرات الثلاثة السابقة ، ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ ، وتشمل البيئة : العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فى حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير والحضارة ، وظلت هذه المؤثرات مجتمعة أو منفردة من أهم العناصر فى المناهج التى تتصدى لدراسة الأدب أو نقده فيما بعد .

وكان «تين» من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه ، وبينه وبين أقرانه ، والطرق التى يؤثر بها الجمهور فى الحصيلة الابداعية للفنان ، وكان اتجاهه هذا تعبيرا عن الرغبة فى مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية ، ويصف «هارى ليفين » تأثير تين على التفسير الاجتماعى للأدب بقوله : « إن كتاب تين «تاريخ الأدب الإنجليزى» ١٨٧١ يتخلص دفعة واحدة من الفكرة الخاطئة التى ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء»[١] .

إذا لابد من التفاعل الناشىء عن هذه العلاقة « وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعى للفن ، ولكن يصبح من الصعب إنكاره»[٢] .

ومع أن تين وضح هذه العلاقة ومدى تأثير المؤثرات الثلاثة على الأدب والأديب من حيث الإنشاء ، فقد جوبه بنقد شديد ، فقد حمل «سانت بيف» على منهجه ونقده فقال : «من الممكن القول بأنه لم ينجح فى محاولته النجاح الكافى ، وعبثا يعطينا وصفا رائعا للجنس فى قسماته العامة وخطوطه الرئيسية ، وعبثا يرسم بلوحاته القوية ثورات الزمن ، وأجواء الأخلاق التى سادت فى عصور التاريخ المختلفة ، وعبثا يميز فى مهارة بين الأحداث المتداخلة ، والمغامرات الخاصة التى تحتويها حياة الفرد - نعم عبثا يفعل كل ذلك ، فإن شيئا آخر قد ظل بعيدا عن

---

(١) ، (٢) مجلة فصول المجلد الرابع عدد «١» سنة ١٩٨٣ بحث بقلم محمد حافظ دياب .

قبضته وكأنه قد انساب من بين أنامله ، وهذا الشيء هو أكثر أجزاء الفرد حياة ، هو ذلك العنصر الذى يجعل عشرين رجلا أو مائة أو ألفا خاضعين فيما يظهر لنفس الملابسات الداخلية - يتميزون فيما بينهم كوحدات مستقلة ، ويعطى واحدا بين الجميع امتيازا أصيلا . بل إنه قد عجز عن أن يمسك بشرارة العبقرية ذاتها فى معدتها الأصيل ، ولم يستطع - طبعا - لها تحليلا ، إنه لم يعد يظهر خيطا فخيطا وخلية مخلية - المادة - أو الجرم أو الحيز الأول الذى سرت فيه الروح والحياة والشرارة ثم استقرت وأخذت تبعث نشاطها ، وتطلق أجنحتها فى أوضاع وانتصارات متباينة[1] .

ومع هذا التحامل الشديد من سانت بيف على تين ونظريته إلا أن آثارها تجاوزت معاصرى تين وامتدت إلى عصور تالية ، وتطور بها كثير من الدراسين فى مجالات عدة .

فقد سار على خط تين « برونتيير » (١٨٤٩ - ١٩٠٦) فقدم محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء بدراسة تطور الأنواع الأدبية فى تأثرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب[2] . ليزداد هذا المنهج رسوخا وتتضح معالمة فى تناولات مستقبلية ركزت تفسيراتها النقدية على معطيات هذا المفهوم .

ونلاحظ أن تلك الاتجاهات المنهجية فى الأدب قد تزامنت مع فلسفات معينة ونظريات مادية ، وسَرَعانَ ما أثبتت التجاريب فيما بعد فساد تلك النظريات ، وقوضت أسسها وحطمت عناصرها ، وبالتالى ينسحب هذا الفساد على تلك الفلسفات الإدبية التى بدأت مرتبطة بنظريات النشوء والارتقاء والتطور ، وكان الأولى - كما هو واقع - وكما يقول كثير من الباحثين ، أن يترك الأدب منطلقا لما فى طبيعته من الحرية فى التعبير الذى ينشأ عنه التنوع فى الموضوعات

---

(١) ص٧٢ : فى الأدب والنقد محمد مندور

(٢) ص١١ : وما بعدها مجلة فصول المجلد الرابع عدد «١» ١٩٨٣ .

والأنواع الأدبية ، ولم تفد تلك القيود الأدب إلا فى القليل ، بينما أثرت هذه المناهج الدراسات النقدية ، فتعامل بها النقاد ووظفوها فى التحليل والتفسير والحكم على الآثار الأدبية .

ويواصل الباحث الفرنسى « الكسندر بلجام » البحث عام ١٨٨١، وقام بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور ، وذلك فى كتابة « الجمهور والأدباء فى انجلترا خلال القرن الثامن عشر » .

وبدءاً من القرن العشرين تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثراته الاجتماعية ، فى النهج الذى اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية مرورا بالمدرسة الاجتماعية الفرنسية التى حاولت فى عام ١٩٠٨ أن تقسم الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير وروادها : رومان ، ودوهاميل ، وفيلورك وغيرهم .

وفى الولايات المتحدة تطور النقد الأدبى الاجتماعى تبعا للظروف الاجتماعية أكثر مما تطور فى أى موطن آخر حيث أبدى عدد من النقاد يقف « كالفرتن » فى طليعتهم بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال « دوس باسوس » و « جون شتاينبك » ، وإن بدا نقدهم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا ، وتأسست فى عام ١٩٣٤ مجلة « الرمح » التى قدر لها الا تعيش على هذا المنطق السياسى أبعد من عام ١٩٣٦ .

وتوالت بعد ذلك أعمال « روى بيرس » فى كتاب « المذهب التاريخى مرة أخرى » كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخى والاجتماعى وقدم « ايان وات » كتابه « صعود الرواية » مفسحا فيه لمعالجة الأدب معالجة أدبية عن طريق دراسة الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر عبر مؤلفات « ديفو » و « ريتشارد سن » و « فيلدنج » ملاحظا أن هؤلاء الروائيين

الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد ، وهو ما عده أمرا لا يمكن أن يكون محل صدفة، ومقررا أن الجنس الأدبى الذى مدلوله « الرواية » لم يتم فى معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة ، ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية، مفادها : « أن واقعية الرواية لا تذكر فى عالمها المتخيل ، بل كذلك فى الطريقة المتبعة لعرضه »(١).

وهكذا نلمس أن المحاولة التى قام بها « وات» كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعى» وان لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبى الجديد قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة .

وعلى الرغم مما يبدو من تمايز الاتجاهات النقدية الاجتماعية فى دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات فانها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة ، على الأقل فى فهم العمل الأدبى من خلال مؤدى الواقع الاجتماعى ، والظروف المعاصرة للأديب ، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب ، ومن هنا فإن الحاجة بدت أوفى إلى إيجاد مدخل أكثر تكاملا عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، وهو ما دعا إلى التمييز والتفرقة بين مفهومى « النقد الاجتماعى » و « النقد السوسيولوجى » كما وضحنا ذلك من قبل ، وان كان من الممكن أن نشير هنا الى أن الأخير يتطلع إلى تعيين عناصر اللوحة الاجتماعية فى العمل الأدبى مستعينا أساسا بمفاهيم علم الاجتماع ونماذجه ، وتارة بعلم النفس الاجتماعى وبرغم الانتقادات التى يمكن أن توجه الى هذا المدخل ، فإن معظم الباحثين يؤكدون أهميته ويعدونه أساس التحليل السوسيولوجى للأدب الذى يهتم بشكل رئيسى بالأدوار التى تقوم بها الشخصيات الروائية وتداخلاتها . يقول محمد حافظ دياب فى بحثه : « والواقع أن حركة

---

(١) ص ٦٢ مجلة فصول بحث بقلم محمد حافظ دياب .

الشخصيات الروائية تحتاج من أجل فهمها الى رصيد كبير من المعرفة السوسيولوجية وعلى سبيل المثال ، فإنه إذا كان حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى قد اختار التأمل واكتشاف أسرار الخلق فى حياته المتوحدة فوق جزيرة نائية ، فإن روبنسون كروزو لديفو قد فكر دفعه واحدة فى نقل كل الوسائل التى يستخدمها المجتمع فى رفاهية ، الى أرض الجزيرة التى عاش فيها . والسؤال هنا هو : لماذا لم يمارس روبنسون كروزو أى نشاط تأملى ، على الرغم من أنه عاش وحيدا ؟ . والجواب عن ذلك يكمن فى معرفة الوضع الإجتماعى فى إنجلترا خلال حياة ديفو مؤلف الرواية لقد كان ذلك الوضع معبرا عن بدايات عصر الرأسمالية التجارية وعقلية تجار الطبقة الوسطى . ولذلك فإن كروزو كان أبعد ما يكون عن التأمل ، لقد كان عمليا ، وظل عمليا يفكر بمنطق الربح والخسارة حتى آخر الرواية (١).

والفحوى السابق يدل على أن إمكانية الاستعانة بنتائج الدراسات الاجتماعية فى حقل البحوث الدراسية فى مجال علم الاجتماع ، متاحة شريطة أن لا يتغلب ذلك النمط العلمى الموظف فى نوعية البحث الخاص على فنية النقد وأدبية النص .

----

(١) ص٧٢ مجلة فصول بحث بقلم . محمد حافظ دياب .



الفصل الثالث

المنهج البنائى

١- مدخل عن العلاقة بين الشكلية والبنائيـة
٢- مفهوم البنائية
٣- مبادىء البنائيـــة وخصائصها
٤- الشكلية والبنائية فى منظور النقد العربى
٥- اللفظ والمعنى فى النقد العربى

النقد البنائى

مدخل :

العلاقة بين الشكلية والبنائية :

قبل تناولنا لأسس البنائية المتنوعة والمقننة لمنهجها كغاية محصورة فى نقاط أخذت آخر أشكال الفكر البنائى المتــــبلور فى قواعد وقوانين نقدية ، يجدر بنا الإشارة هنا إلى اتجاه نقدى سبق البنائية ، ونعده إرهاصا لظهورها - كما سيتضح من خلال تتبعنا لنشأته وخطوطه - وهو الاتجاه الشكلى فى النقد ، وقد ظهر عند رواد المدرسة الروسية ، ومن خلال هذا الطرح الخاص للشكلية تتضح العلاقة بين الاتجاهين .

فى عام ١٩١٥ تأسست حلقة موسكو اللسانية التى اطلق عليها اســــــم «MIK » وكان أبرز عناصرها « باكويسون » الذى اشتهر بدراسته فى فلسفة اللغة والانثوجرافيا « البحث عن الجذور » وبعد هذا الوقت بقليل تأسست حلقة «سان بترسبورغ » فى « بتروغراد » اطلق عليها اسم OPOIAS ، الحلقة الاولى كان أشهر دعائها لسانيين وعدد قليل من مؤرخى الأدب ، والحلقة الثانية كان معظم أعضائها مؤرخى أدب ، وكانت عناصر مشتركة تجمع بين الحلقتين ، منها الاهتمام باللسانيات ، والحماسة للشعر االجديد « المستقبلى » وقد انصرف اهتمام مؤسسى حلقة موسكو ، وحلقة سان بترسبورغ إلى الشكل باعتبار أن النص الأدبى يختلف عن أى نص غيره ببروز شكله ، ولذا أطلق عليهم خصومهم « الشكلانيين » واشتهر منهجهم بالمنهج الشكلى(١).

---

(١) ص ١٠ صحيفة اليوم العدد ٥٠٤٢ بحث بقلم أحمد سماحة .

وقد ظهرت الشكلية فى وقت كان يعانى فيه الأدب الروسى والدراسات الأدبية من أزمة منهجيــة أضحت معهـا العلاقــة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة وانطلاقا من الأزمة الناشئة عن هذه العلاقة ، ظهرت اتجاهات جديدة - تخالف ما اعتاده الكتاب - عند بعض الأدباء فى نظرتهم للعمل الأدبى تبــلورت كتاباتهم فيما بعد لتتمخض عن منهج جديد دعوا إليه هذا المنهج الذى يتراءى لمتتبع أعمال الشكلية الروسية عند روادها ، فقد ترجم له « تزينان قدروف» فى كتابه « نظرية الأدب » عام ١٩٦٥ ، وكذلك « رومان » فى الشعر الروســى الحديث عام ١٩٢١ ، و « دراسات فى نظرية اللغة الشعرية عام ١٩١٩ ، وقد كان اعتماد الشكلية الروسية فى مراحلها الأولى على المذهب الرمزى لاهتمام الرمزية بالشكل ، كأداة اتصال فعالة ومستقلة وقادرة على توسيع نطاق اللغة باستعمالها المخالف للمتواضع والمتعارف عليه فى مراميها عند اللغويين ، وتوظيفها كرموز واشارات تبعد بها تماما حين استخدامها عن « الكلام» المعتاد فى العلاقات اليومية ، وذلك عن طريق الإيقاع والتداعى والإيحاء ، ولكن وقوف الرمز بين عند حدود مفهوم اللغة وخاصة لغة الشعر عند حد معين باعتبارها كصورة ما ، حدا بالشكليين إلى الدخول معهم فى معركة كما يقول « ايخنباوم» أحد أقطاب الشكليين وذلك لانتزاع فن الشعر من أيديهم « الرمزيين » ، وتحريره من قيود الفلســفة الذاتية والنظريات الجمالية ، واخضاعه للفحص العلمى للحقائق ، وذلك أن الشكلية تنظر إلى اللغة فى حد ذاتها كقيمة بغض النظر عن المعنى ، فالكلمة كمثال فى محراب الأدب والتعامل بها ومعها هو الأدب بعينه ، وهذه نظرة تخضع للفلسفة الفكرية التى سادت روسيا والتى فحواها تفسير الأشياء والحقائق تفسيرا ماديا .

وقد لخص « باكوبسون » مبادىء الشكلية فى ميدانين :

الأول : وكما يقول « باكويسون » : إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ، إنما الأدبية ، وبذلك حصروا اهتمامهم فى نطاق النص .

الثانى: وهو يتعلق بالشكل فقد رفضوا ما كانت تذهب اليه النظريات التقليدية فى النقد ، من أن لكل أثر أدبى ثنائية متقابلة ، هى الشكل والمضمون، واعتبروا أن الشكل هو أبرز سمات الخطاب الأدبى .

ومن استقراء الميدانين السابقين نجد أن الشكلية قد انشغلت بالبيئة الأدبية وذلك بتحديدها وتمييزها ، واستخدام وسائل صوتية مميزة فى العمل الأدبى ، وتجنب استخدام المضمون الصوتى لهذا العمل ، وكذلك إبعاد كل ما يتصل بالمصادر أو التواريخ أو السيرة الذاتية أو النفسية ، التماسًا للحرية المطلقة فى تشكيل الكلمة، وتعميق الفجوة بينها وبين مدلولها المتعارف عليه - واعتبروا أن للفن استقلالا ذاتيا له فعاليته المستقلة ، وذاتيته وقوانينه الخاصة به ، وبذا انصب اهتمامهم على العمل الأدبى ذاته بعيدا عن مؤلفه ، لأن السمات الأدبية ستوجد فى العمل نفسه . وهذه الرؤية الخاصة للشكليين هى التى يلتقى عندها معهم بعد ذلك « البنيويون » ثم تتنامى نقاط الالتقاء لتتجاوز الحصر .

وإذا علمنا أن أعمال الشكليين لم تترجم إلى لغة أخرى غير الروسية إلا عام ١٩٦٥ بواسطة « تودوروف » ، اعتبرنا أن الشكلية هى حجر الأساس للمنهج البنيوى بل « نقلة الفرس » كما يقول « ترنس هوكز » فى كتابه « البنيوية وعلم الإشارة » . وذلك لأن تودوروف يعد واحدا من أوائل من قننوا البنائية كقواعد فى مجال النقد كما سنذكر فيما بعد .

وقد قسم النقاد أعمال الشكليين على مرحلتين :

المرحلة الأولى : هى مرحلة الاهتمام بالرمزية ، والعمل على دراستها ، وابعاد كل ما لا يتفق مع افكارهم منها ، واهتموا أساسا بكتاب « أ. بيالى» المسمى بالرمزية والذى كرس فيه جهده لدراسة الشعر الروسى الغنائى ، وعرف من خلاله البيت الشعرى : « بأنه نوع من الصراع بين العروض كنظام والايقاع » و «الوحدة الداخلية للنظم » ، الأمر الذى يدفع الشاعر إلى اقتراف مخالفات إيقاعية .

وقد رفض الشكليون ما طرحه « بيالى » من أن الشعر يختلف عن النثر بصوره ، واعتبروا الصورة الشعرية وسيلة من وسائل عديدة فى « جعل الشكل مدركا بصعوبة » فى حين أن وظيفة اللغة الشعرية كاملة كما يقول « شلو فسكى » هى : تصنيع العادة ومراكمة العوائق السمعية» [1].

وفى نظرهم أن تحديد هذه الوسائل يرتبط فى النهاية بالاستعمال المميز للغة المستعملة فى القصيدة وليس بأى موضوع آخر معين يتضمنه النص الأدبى ، فالشعر عندهم مصنوع من كلمات لا من مواضيع شعرية ، وهم لا يركزون فى تحليلهم على وجود الصور ، إنما على الاستعمال الذى وردت به هذه الصور فى النص الأدبى . وتبدت جهود « شلوفسكى » فى هذا الميدان حيث بذل قصاراه فى تكريس الوسائل الأدبية فالأنماط الصوتية والقافية والوزن ، لا التمثيل للمعنى ولكن « الخلق الغريب » أو كسر أنماط الرتابة فى الصيغ اليومية للإدراك بواسطة الشعر ، إذ أن هدف الشعر فى نظره هو جعل المألوف لا مألوف ، وتشويه ما هو اعتيادى ، وذلك على نحو خلاق - والحقيقة أن الغرابة هى كيف يكون المشوه فنا ، بل وكيف يكون التشويه خلقا وابداعا - وفى النهاية اعادة بناء إدراكنا الإعتيادى للواقع ، لنرى العالم بحق بدلا من التعرف عليه على نحو « لا مبال» ،إنه فى النهاية يريد الشعر أن ينتهى بتصور واقع مقوض للواقع المعتاد الموروث ، وهنا مكمن الخطورة فى هذه الفلسفة التى أساسها الصراع بين الموروث والمستحدث والمترجم لواقع الحياة السياسية فى روسيا ، واتخاذ الشكلية كأداة هدم لكل معايير الثوابت والحقائق ، وهذا توجه يدل فى الواقع على مدى تفاعل الأدب والأديب والناقد بالبيئة وبمعنى دقيق بالمجتمع الذى يعايشونه .

وإن كانت هذه المعاصرة الآنية توصف بالانفصام ذلك لأن الشكليين وإن كانوا فئة من الأدباء تنتمى لجيل تلك الفترة إلا أنهم حملوا لواء دعوة جديدة يمكن تلخيصها فى كلمة وهى « الاغتراب » ، يقول « ترنس هوكز » : إن الشكلية

---

(١) المرجع السابق .

الروسية من خلال هذا الطرح سبقت فى زمنها المفهوم البرختى للاغتراب ، هذا المفهوم الذى يصبح فيه غرض الفن ، الهدف الثورى لتحميس المشاهدين أن التقاليد والأعراف الاجتماعية التى يتوارثونها ليست خالدة ولا طبيعية ، إنما تاريخية ومن صنع الإنسان ، وهى لهذا السبب ممكنة التغيير عبر الجهد البشرى ، وهذا يفسر لنا الوجه الآخر من الاتجاه ويكشف عن مضمونه السياسى وعن خطوطه التى تشكل أهم نسيج فيه ، هذه الخطوط التى تنزع عن قوس الدعوة إلى التمرد والانقلاب الاجتماعى بواسطة مجموعة الكتاب الذين يناصرون التوجه .

ومن هذا المفهوم نجد أن « الإغراب » مهمة جوهرية للشكل وأن اللغة الأدبية يجب أن تكون مميزة وأكثر غرابة من اللغة الاعتيادية ، وأن النص الأدبى أكثر فعالية بلغته الخاصة من النص الاعتيادى ، فاللغة إحساس ذاتى وشعور ذاتى ، وهى وسيلة أعلى من الرسالة التى تتضمنها وفوقها ، ومن هنا لا تكون الكلمات مجرد وسائط لنقل الأفكار ، بل أشياء مطلوبة لذاتها وكيانات محسوسة ، أو كما يقول «سوسير» : «تتوقف الكلمات عن عملها بوصفها دالات وتتحول إلى مدلولات» .

المرحلة الثانية :

وقد اختصت بوصف تطور الأنواع الأدبية ففى وجهتهم أن الأنساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار وقد عبر عن ذلك شلوفسكى كما بينا فى استعراض المرحلة الأولى .

وقد اهتم الشكليون أيضا فى هذه المرحلة بدراسة الأنواع الأدبية بما فيها المذكرات وأدب المراسلة .

لقد حطم الشكليون فى النهاية وجهة النظر النقدية التى ترى أن العمل الفنى محاكاة ذات مضمون ، واعتبروا أن السيطرة التامة فى العمل الأدبى هى للشكل، وقد اعتبر الناقد «فردريك جيمس» تلك الرؤية انقلابا جذريا فى أولويات العمل الفنى .

والنظرة السريعة إلى المقدمة التى مهد بها «تودوروف» لكتابه «نظرية الأدب» تدلنا على أنه يعد الشكلية كمذهب يوجد فى أصل اللسانيات البنيوية ، وهو مذهب حاضر فى الفكر العلمى ، وأشار تودروف إلى مجموعة من الموضوعات النظرية التى بلورت هذا المذهب ، منها العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية والتركيب الصوتى للشعر فى أعمال باكوبسون «الشعر الروسى الحديث ، حول الشعر التشيكى والنبر كمبدأ بأن للشعر»[1] .

ونعـود إلى شلوفسكى حيث يجعـل الوسائل الأدبية - مثلا - بالنسبة للشعـر ؛ لا خصـائص فارقـة بين الشعر والنثر ، أو خروجا به عن مألوف النـاس فى كـلامهم اليومى ومعتـاد حديثهم ، وكسـرا للقاعدة فيكون الشعر لافتا للنظر لا بالمعنى بل بالشكل الغريب الذى لم تألفه الأسماع ، لأنه مختلف عن الكلام العادى ، أو الانساق المعهودة لتركيبة الشعر عادة ، هذه الأنساق التى تتمثل فى الوزن والقافية وأداء الكلمة لدلالاتها القريبة أو المتداولة بين القارئيـن ، وذلك الخروج عن المعروف يكون فى أطر شكليـة نافرة ، ويمكن أن يسمى الشعر بمفهوم شلوفسكى بأنه التمرد على القواعد المعروفة ولو بقصد تشويه المعهود بواسطة الممارسة الأدبية بمفهوم الشكليين ، والكاتب هنا يخضع - حتى ولو حاول الفكاك - للرمزية وإن لم يكن داعيا إليها ، حيث جعل الشعر وسيلة للإغراب والتغيير متخذا من الشكل طريقه ووسيلته ، بل يتعدى هذا الفهم الساذج ويتجاوزه إلى التغيير العام لكل حيوات الناس وأداة للثورة على كل موروث .

وعلّنا ندرك مدى فساد هذه النظرية غير المنهجية ، لأنها وإن صحت أو صلحت لترجمة واقع الكاتب لظروف استدعتها فإنها لا تصلح مقياسا لواقع الأدب العربى الذى يصطدم مع هذا المنظور المتنافر شكلا ومضمونا . ومن السهل أن نربط بين هذا المنهج وما ساد أدب الوطن العربى والشعر منه خاصة فى فترة المد الاشتراكى،

---

(١) ص.١ جريدة اليوم ٧ شعبان سنة ١٤.٧ العدد ٥.٤٢ بحث بقلم أحمد سماحة .

وما تبع ذلك من تمرد على النمط العربى الموروث فى شكل القصيدة ومضمونها ، وآثاره باقية يتعاطاها فئات مرقت عن الأنماط الأصلية والأطر المرجعية .

مفهوم البنائية :

يرى بعض الباحثين أن لفظ البنائية (يعنى الآن) فى الاستعمال الشائع فلسفة جديدة فى الحياة مثل كلمة ماركسية وكلمة وجودية ، أما دائرة معارف« لاروس » فقد أوردت أن البنائية ليست مذهبا ، كما أنها ليست منهجا ، إنما هو اتجاه عام للبحث فى العديد من العلوم الإنسانية يهدف إلى تفسير الظواهر الإنسانية بردها إلى كل منتظم "Evnsemble Organise " ، ويتفق «كليرامبار» مع ما أوردته دائرة معارف لاروس ، ويرى أن البنائية ليست نظرية فلسفية بمعنى الكلمة ، وإنما هى تيار فكرى معاصر موجود لدى فلاسفة مثل:ميشيل فوكو، Michel Foucauta صاحب الكلمات والأشياء ، ولا كان La - Can صاحب كتاب (Ecrits) .

وقد ظهرت البنائية أصلا عند علماء اللغة كتيار علمى مهد له انتشار المنطق الرمزى ونظرية المجاميع الرياضية (بوصف هذا الترتيب لأن البناء عبارة عن علاقات ثابتة بين عناصر متغيرة) والبناء عند علماء اللغة هو : ترتيب العناصر المعدة لتشغيل الكل ، ولتوضيح معنى البناء أورد «كلير امبار» المثال الآتى : «إن تحليل بناء السيارة لا يعنى تكسيرها أو تفتيتها إلى قطع صغيرة ، إنما يعنى تمييز عناصر المحرك بعضها عن بعض ، وكذلك نفعل الشىء نفسه مع بقية أجزاء جسم السيارة لنعرف استخدام كل عنصر ، وذلك لأن السيارة معدة كوسيلة للانتقال أى الاتصال ، وهذه الوظيفة هى التى تسيطر على ترابط جميع العناصر المكونة للكل أى البناء»(١) . وينبغى أن نتذكر بأن اللغة هى أيضا وسيلة اتصال ، وهذه الغاية أو الوظيفة هى التى تقود البناء اللغوى ، فعلم اللغة يهدف إلى الكشف عن العناصر الأساسية أى التى تسمح للبناء بأن يمارس وظيفته» .(٢)

---

(١) ص١١ : البنيوية والأنثروبولوجيا وموقف سارتر فيها ، عبد الوهاب جعفر .
(٢) المرجع السابق .

كما تظهر البنائية - أيضا - كتيار علمى عند «ليفى ستروس» صاحب الانثروبولوجيا البنائية ، وهو يعد سيد الاتجاه البنائى فى فرنسا .

مبادىء البنائية وخصائصها :

لخص تودوروف Todorof المبادىء الأساسية للبنائية فى مجال النقد الأدبى على النحو التالى :-

١ - النص الأدبى هو الموضوع الجوهرى للنقد .

٢ - إنه نتاج لغوى قبل كل شىء ، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تكون لغوية فى المحل الأول ، لا مجال فيها للتأويلات الخارجية عن نطاق اللغة .

٣ - إنه يمثل وحدة مغلقة ، ودراسته يجب أن تتم داخلها ، وذلك بتحليل معطياتها الخاصة بها ، ووصف القوانين التى تتحكم فى تركيبها ، وتوضيح كيفية عمل أبنيتها وعلاقات هذه الأبنية .

٤ - إن أى نص يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية وهدف الدراسة البنائية تلك العناصر فى ذاتها ، بل تعرف هذه الشكلية الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة التى تقوم بينها وطبيعة القوانين التى تحكمها .

٥ - بما أن الدراسة البنائية للأدب هى وراثة لغوية بالدرجة الأولى ، فإنه يجب التعمق فى معانى الكلمات المستخدمة التى لا يكون لها - وإن تشابهت - المعانى نفسها ، بل يكون محتوى آخر آت من الثقافة والعقلية التى تنتمى إليها الأمة الناطقة بها ، وهى المعانى الخارجة أصلا عن الكلمة لكنها علقت بها[1] .

ونجد تلخيصا لمنهج علم اللغة كما يشير إليه ليفى استراوسى .١٩٤٠ فى مقال كتبه بعنوان التحليل البنائى فى علم اللغة والأنثروبولوجيا البنائية ظهر فى مجلة " World " ونشر بعد ذلك فى كتاب (الانثروبولوجيا البنائية) تحت عنوان اللغة والقرابة ، بينما يرى فوكوه أن منهج علم اللغة يقوم على الأسس الآتية :-

---

(١) ص٦٩ النقد الأدبى وعلم الاجتماع. محمد حافظ دياب . بحث فى مجلة فصول .

١ - موضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى (بنائها التحتى) اللاشعورى ، وينص منهج علم اللغة على أن الإشارة اللغوية ليست وسيطا محايدا بين الشيء والتعبير عنه ، بل إنها تنشئ علاقة بين مدلول وهو ما يريده المتحدث أو الرسالة التى يراد تبليغها ، وبين دال وهو الوسيلة الصوتية الشفهية أو المحررة كتابة والتى يجب أن يمتلكها هذا المتحدث نفسه لكى يكون مفهوما لمستمعيه) ، وبعبارة أخرى فإن موضوع علم اللغة هو نسق الرموز الذى ينشأ عن حتمية الاتصال بين فئتى الدال والمدلول على اعتبار أن فئة الدال تكون صوتية أما فئة المدلول فهى تصورية(١) .

٢ - يرفض منهج علم اللغة اعتبار الألفاظ كوحدات مستقلة ويجعل التحليل مقصورا على العلاقات بين هذه الألفاظ ، فتعريف اللفظ فى علم اللغة لا يكون بنسبته إلى مدلول ، وإنما يكون بعلاقته بألفاظ أخر من نفس اللغة والكلمة حال التركيب مع غيرها فى جملة) والتفسير هنا يكون تفسيرا فارقا أى يتميز اللفظ أو الظاهرة بعلاقته بألفاظ أخر أو ظواهر أخرى داخل النسق .

٣ - اللغة هى نسق لابد أن تمر من خلاله كل الوسائل التى يريد المتحدث أن يوصلها للآخرين ، وبالتالى فإن كل الرسائل التى تمر من خلاله ينبغى أن تتبع قوانين هذا النسق(٢) .

٤ - إن هدف علم اللغة هو البحث عن هذه القوانين العامة وتعريفها حتى يصل إلى الخصائص العامة للغة بطريقة استنباطية .

ويمحور جولد مان هذا الاتجاه النقدى باسهاماته فى مجال النقد الاجتماعى ويمكن تحديدها فيما يلى :-

----

(١) ص٣٢ البنيوية وموقف سارتر منها . عبد الوهاب جعفر .

(٢) المرجع السابق ص٣٣ .

١ - هناك علاقة بين الروائى وبين جماعة اجتماعية أو طبقة وهى إما علاقة انتماء أو أصل اجتماعى ، ومن خلال هذه العلاقة ، تمر عن وعى أو شعور قيم اجتماعية وسياسية تؤسس بناء منطقيا يسمى «الرؤية» .

هذه الرؤية تعنى الموقف الاجتماعى والسياسى تجاه الكون والإنسان والمجتمع ، ونظرا لأن هذه الرؤية هى رؤية للعالم ، فإنها تبتعد عن كونها نسقا فرديا ، لتتخذ طابعها الاجتماعى التاريخى فهى نسق - مفتوح أو مغلق - يختص ويجمع تجربة أو تجارب تاريخية اجتماعية تعود بخدماتها لطبقة أو لجماعة اجتماعية، والفرد لا يستطيع أن يفرز علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ، ومن ثم فإن وعيه الفنى ليس سوى تجسيد للوعى السياسى ومحصلة له فى صراعه أو عناقه للواقع التاريخى الاجتماعى .

٢ - هناك تماثل بين البناء الكلاسيكى للرواية ، وبين شكل التبادل فى الاقتصاد الرأسمالى، ويضرب جولدمان مثالا على ذلك بروايات «ألان روب جرييه» التى يراها متشابهة مع الدعة والاستئناس اللذين تخلفهما الاحتكارات واقتصادياتها بصفة عامة ، ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز فى تطورها بخصيصة أساسية ، هى انعدام الشخصية المحورية أو البطل ، وتعويضها بعالم الأشياء فهو رواية «اللا بطل» وهو ما يتشابه مع تحول الاقتصاد الرأسمالى من اقتصاد تنافسى إلى اقتصاد احتكارى[١] .

٣ - إن الرواية أو العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس بسيط لوعى جمعى أو اجتماعى معين ، بل هو تتويج على مستوى الانسجام لمختلف التيارات العائدة لوعى جماعة اجتماعية معينة ، وهو ما يعنى أنه إبداع للواقع وتعبير عنه ، والوعى الذى تقدمه الرواية هو رؤية للعالم مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائى ، أو ذات خيال كثيف ومجرد .

----

(١) ص٧٠ مجلة فصول . بحث بقلم : محمد حافظ دياب .

٤ - إن العلاقة بين الوعى الجمعى أو الاجتماعى والابداعات الفردية العظيمة لا توجد فى أصالة المحتوى الأدبى فقط بل فى الانسجام والتماثل بين الأبنية الذهنية العامة للجماعات الاجتماعية أو الطبقات التى يستطيع الوعى الجماعى التعبير عنها فى أشكال خيالية[١] .

والنقاط السالفة تترجم عن أهم علاقة تنشأ وتربط بين الأديب والمجتمع ثم المتلقين لأن هذه الدوائر الثلاث متداخلة ومتصلة لأن العمل الأدبى نتاج شخصى لأشخاص فى مجموعة ، فهو خاص وعام معا أو فردى وجماعى معا ، وهو ككل كائن له خصائصه الفردية ، ولكنه يشارك الأعمال الفنية فى الصفات العامة[٢] .

الشكلية والبنائية فى منظور النقد العربى :

تناولت الساحة النقدية عند العرب منذ قديم «قضية الشكل والمضمون» وصال علماء البلاغة والأدباء وجالوا فيها ، وأدلى المفكرن والمهتمون بالنقد بدلوهم حتى أخرجت تلك العقول النابهة عبر فترة زمنية ليست بالقصيرة من خلال حواراتها ومناقشاتها محصلة ثرة من الآراء احتلت مكانة سامقة ومرشدة على صفحات وتاريخ النقد العربى مازال دارسونا والمثقفون يتعاطون نتائجها ويتخذنونها المنطلق أو الركيزة لكل الدراسات التى تعقد حول ما يمت إلى هذه الأبحاث بصلة .

وطالما تناولنا الشكلية والبنائية بالحديث فى الصفحات السابقة وتعرفنا إلى خصائصها ومفهوم كل وقد وجدنا تشابها بينهما وبين قضية الشكل والمضمون عند العرب وجب أن نوضح عبر إجابتنا لبعض الأسئلة من مثل : هل هناك علاقة بين القضيتين ؟ ، ما الظروف التى استدعت نشأة كل توجه ؟ ، إن لم توجد علاقة فما الفروق بين الاتجاهين؟، وجب أن نوضح بحسم أى نوع من العلاقة - فى رأينا - بين القضيتين ؟ لأن علاقتهما وثيقة فى الذهن فحين يذكر إحداهما تستدعى الأخرى

---

(١) المرجع السابق . (٢) ص٣١ الأدب وفنونه . عز الدين اسماعيل .

ومن الطبيعى أولا أن نفرق بين الظروف التى استدعت نشأة كل قضية عند أصحابها ، ثم من خلال هذا التعرف يمكننا أن نتتبع هذا التشابه حتى ننتهى إلى: هل هذا التشابه بين الوجهتين امتداد لفكرة واحدة أم مجرد توافق فى الشكل فقط ثانيا ؟

وأول ما يلفت النظر أن ما سماه الشكليون فى توجههم النقدى «بالمنهج الشكلى» - كما أسلفنا - يركز الضوء على الشكل الخارجى للنص كهدف أساسى للأدب ، لأن الشكل أو الإطار فى مفهوم الشكليين هو محك الإبداع والتفوق والتمايز بين الأدباء ، بل هو هوية الإنتساب إلى الطائفة نفسها ، ويعتبر هؤلاء النص الأدبى مختلفا عن أى نص غيره ببروز شكله ، وهو أيضا ما سمى عند البنائيين بالأدبية» يقصدون منها الإطار والشكل المتمثل فى اللغة بعيدا عن الفحوى والمضمون .

وقد بدا واضحا أن الشكلية فى خطواتها الأولى - ونخص الشكلية بالذكر - لأنها كانت البداية الطبيعية للبنائية - تتحرك مقيدة فى إطار الرمزية وتدور فى فلكها ، مما حدا بأقطاب التوجه الشكلى إلى انتزاع أنفسهم أولا ثم الشعر ثانيا من دائرة الرمزية فى طريق تأصيل منهجهم ، فكانت نظرتهم إلى اللغة فى حد ذاتها كقيمة بغض النظر عن المعنى ، فالكلمة تمثال فى محراب الأدب والتعامل بها ومعها هو الأدب بعينه . أما عن الظروف التى كان يعانى منها الأدب الروسى والدراسات الأدبية فهى أزمة منهجية ، أضحت معها العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة ، بالإضافة إلى أن هذه النظرة الشكلية تخضع للفلسفة الفكرية المادية التى سادت روسيا آنئذ ، وهى عبارة عن تفسير الأشياء والحقائق تفسيرا ماديا .

وعـرف نقـدنا العربى - كما سبق - ماسمى بقضية «الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى» . فمـا أبعـاد هـذه القضيـة فى النقـد الحـديث ؟ وما

مضمونها عند النقاد العرب حسب إثارتهم لها وبحثهم الدءوب حول هذا الشكل التوجد؟ .

الشكل والمضمون فى النقد الحديث :

الشكل هو الصورة الخارجية ، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذى تتمثل فيه ، ويتحقق من خلاله شروط الفن الأدبى سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية ، فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلا قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصورة شعرية وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال وانسجام فى الوحدة أو تناظر الأجزاء . وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعرى الغنائى فى القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره ، وكذلك الحال فى المسرحية ، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامى وتماسك هذا البناء ، وتدرجه من بداية إلى وسط إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره ، بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية(١) .

أما المضمون أو المحتوى : فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى .

وكان انقسام النقاد وفقا لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون ، وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة ، فأصحاب الشكل لا يرون فى المضمون أية قيمة فنية ويحصرون أحكامهم فى دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال ،

---

(١) ص٢٣١٧ النقد الأدبى بين القديم والحديث . محمد زكى العشماوى .

وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون ، وحددوا المضمون كما يقول كروتشه « تارة بما يلذ ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية»[1] .

ومسألة الفصل بين الشكل والمضمون مرتبطة فى جذورها بفلسفة إدراك الأشياء، هل ماهية الشيء متحققة فيه ، أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كامنة فيه أم أنه يمثل ظلا زائلا لحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه؟ .

يؤمن أرسطو بالتلازم إلى حد كبير بين الصورة والهيولى ، والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو المهايا ، وبين المدركات الحسية ، فلم يعجبهم فهم أرسطو للغة وخاصة مدرسة اللغويين الاسكندريين ، وعند هوارس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ، ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء ، واستمر تأثير هوارس فيمن جاء بعده وحتى فى عصر النهضة فاصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق[2] .

وامتدت ظلال هذه الفلسفة لتحور بشكل أقوى عند الشكليين والبنائيين فى القرن العشرين لتتمثل فى النظرة المستقلة للشكل الأدبى كهدف وذات دعت إليها الظروف التى أشرنا إليها سابقا .

وقــد حسمت القضية بالنسبة للشكلية بما توصل إليه كل من «كولوريدج» عند عرضه للخيال ، و «بند توكروتشه» للشكل والمضمون ، حيث انتهيا إلى أنه

---

(١) ص٥١ المجمل فى فلسفة الفن بنديتو كروكشة ترجمه سامى الدروبى القاهرة ١٩٤٧ م .

(٢) ص١٩١ – ١٩٣ فن الشعر أرسطو . ترجمة عبد الرحمن بدوى القاهرة ١٩٥٢ .

لا يمكن الفصل بينهما ، فقد حدد كولوريدج فى نظرية الخيال الخطوط الأساسية التى ينبنى عليها الخلق الأدبى بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشيع أو الانقسام ، فقد عرفنا أن الخيال هو الذى يبدع الشكل العضوى ، وهذا الشكل العضوى ينبع من داخل العمل الفنى ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيئ آخر يفرض عليه من الخارج ومن هنا أصبح الشكل الخارجى فى الشعر ليس بذى قيمة فى ذاته ، إن قيمته فى إتحاده إتحاداً عضويا مع سائر العناصر المكونة للعمل الفنى، واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفنى إعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده[١] .

وبذا تصبح العلاقة بين الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى عند كولريدج علاقة حية ، وارتباطهما وثيق بحيث لا يمكن أن نغير لفظة أو ننقلها من مكانها أو نستبدلها إلا إذا تغير المعنى ، وعند كروتشه كما يقول : «والحقيقة هى أن المضمون والمحتوى يجب أن يميز فى الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية - أعنى الوحدة - لا الوحدة المجردة الميتة ، بل الوحدة العيانية الحية»[٢] .

اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون) فى النقد العربى :

أن أول من أثار قضية «الألفاظ والمعانى» أو أشار إليها هو بشر بن المعتمر (٢١٠ .) هـ فى صحيفته النقدية التوجيهية ، وانقسم النقاد من بعده إلى فريقين- على ما هو شائع - أحدهما يناصر اللفظ والآخر يناصر المعنى ويتشيع له ، والحقيقة أن هذه الحوارات التى دارت بين الطرفين ، وواكبت تنامى هذه القضية حول الوسيلة التى بها يجود اللفظ أو المعنى ؛ انتجت حصادا فكريا كان فى صالح التناسق القائم بين اللفظ والمعنى فى الحالة التركيبية .

----

(١) ص٢٤٢ النقد الأدبى بين القديم والحديث . محمد زكى العشماوى .

(٢) ص٥٥ المجمل فى فلسفة الفن . بنديتوكروتشه .

والنظرة الفاحصة تدلنا أن بشر بن المعتمر دليل الدراسين إلى هذه القضية ، وصـــاحب الطرح الأول فيها ، لم يكن يقصد - بادىء ذى بدء - أن يفاضل بين المصطلح أو مناصرة أحدهما على الآخر ، ولكنه حاول فى صحيفته التعليمية أن يدل ويشير إلى وجوه البلاغة ومتى تكتمل ، وقد رصد من الحالة النفسية التى بها يكون البليغ أكثر استعدادا لفهم البلاغة ثم العطاء ، وتوافقا مع الطبع والسليقة . ومع أن صحيفته التى دفع بها إلى إبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكونى الخطيب حينما مر عليه وهو يعلم الفتيان الخطابة ، قد عرفت بالصحيفة البلاغية ، إلا أنها تعد وفى الوقت نفسه خطوطا نقدية عامة لما فى هذه الصحيفة من آراء هى إلى النظرة النقدية أقرب وبها أشد صلة وأوثق ، وخاصة إذا عرفنا أن البلاغة كانت تعد قمة الممارسة النقدية فى تلك الفترة .

يقول بشر بن المعتمر : «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جواهر ، وأشرف حسبا ، وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وغرة ، من لفظ شريف ومعنى بديع .

واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة وبالتكلف والمعاودة ، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصدا وخفيفا على اللسان سهلا ، وكما خرج من ينبوعه ونجم عن معدنه .

واياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد يستهلك معانيك ويشين ألفاظك ، ومن أراغ معنى كريما فليتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدها ويهجنها ، وعما تعود من أجله إلى أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما .

وكن فى ثلاث منازل : فإن أولى الثلاث : أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهرا مكشوفاً وقريبا معروفا ، أما عند الخاصة إن كنت

للخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت ، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى العامة ، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال ، وكذلك اللفظ العامى والخاص ، فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك أن تفهم العامة معانى الخاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التى تلطف عن الدهماء ، ولا تجفو عن الاكفاء فأنت البليغ التام .

فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنح لك عند أول نظرك وفى أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها ، والقافية لم تحل فى مركزها وفى نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها نافرة من موضعها ، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول فى غير أوطانها ، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور ، لم يعبك بترك ذلك أحد ، وإن أنت تكلفتها ولم تكن حاذقا مطبوعا ولا محكما لسانك بصيرا بما عليك أو مالك عابك من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك . فإن ابتليت بأن تتعاطى الصنعة وتتكلف القول ولم تسمح لك الطباع فى أول وهلة ، وتعصى عليك بعد إجالة الفكرة فلا تعجل ولا تضجر ، ودع بياض يومك أو سواد ليلك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة ، أوجريت من الصناعة على عرق .

فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث شغل عرض ومن غير طول إهمال ، فالمنزلة الثالثة : أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك وأخفها عليك ، فإن لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينمكا نسبٌ . والشيىء لا يحن إلا إلى ما يشاكله ، وإن كانت المشاكلة قد تكون فى طبقات ، لأن النفوس لا تجود بمكنونها ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود مع المحبة والشهوة ، فهكذا هذا »[1] .

---

(١) ص١٠٤ ج١ البيان والتبين . الجاحظ .

ومن عرضنا لهـذه الصحيفـة نجـد إنها قد استوعبت كثيرا من القضايا النقدية التى امتـدت نقاشاتها عبر أجيال مستقبلة ، وتأسست على ضوئها مفاهيم بلاغية عدت أطرا معرفية فى ساحتى البلاغة والنقد ، فإلى جانب الإشارة إلى قضية «اللفظ والمعنى» فقد اشتملت هذه الصحيفة على قضيتين أخريين هما من الأهمية بمكان فى نقدنا العربى وهى : الطبع والصنعة ثم مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، بالاضافة إلى جزئيات نقدية كثيرة يحتاج تفصليها إلى دراسات مستقلة .

وقد كان لهذه القضايا نصيب كبير من جهود الدراسين فى مجالى الأدب والنقد ومن قبلها فى فن البلاغة وخاصة ما يتعلق بقضية اللفظ والمعنى ، فقد تناولها الباحثون ضمن دراسة البيان وأساليبه حينًا ، وكدراسة مستقلة تحت مسميات ومصطلحات مختلفة أحيانا أخرى .

وكان من أوائل من تبسط فى تحليلها وترصد أبعادها أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ) ، والذى شاع عنه ميله إلى اللفظ وارجاع الميزة إليه فى الكلام وذلك باختياره والتأنق فى استعماله ووضعه موضعه ، والذين فهموا عن الجاحظ هذه الفكرة ، يستشهدون بقوله تعليقا على بيتين من الشعر : «وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين ، ونحن فى المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا ، ولولا أن أدخل فى بغض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه وهما قوله :

لا تحسبن الموت موت البلى	وإنما الموت سؤال الرجـال
كلاهما مـوت ولـكن ذا	أفظع من ذا لذل السـؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعانى ، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتميز اللفظ

وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير»[1] .

والفقرة السابقة أوحت لكثير من الباحثين أن الجاحظ ممن يفضلون اللفظ على المعنى ويعقدون المزية له فى الكلام ، وانبنى على هذا الفرض توجه خاطىء - فى مفهومنا وفى زعمنا - يتخذ من الثنائية بين اللفظ والمعنى ركيزة حتى أدى هذا الفهم الخاطىء إلى تكون طائفتين تتجاولان على مدى ليس بالقصير فى أيهما أحق بالعناية ، وإلى أيهما ترجع المزية ، إلى الحد الذى تجسد عنده هذا الوهم واستقطب كل فريق أنصارا ومؤيدين ، ولكن التحليل لتلك الفقرة والتمعن فى جزئياتها ، ومع غيرها من النصوص التى وردت فى كتب الجاحظ - واضعين فى الاعتبار الظروف التى دفعت بالناقد الكبير إلى أن يقول ما سبق ، أو الأسباب التى أوحت إليه بذلك الموقف - تدلنا أن الجاحظ هنا حيال بيتين من الشعر اختلفت نظرته إليهما تماما عن نظرة أبى عمرو الذى استحسنهما وأكبرهما ، واستحضر دواة وقرطاسا حتى كتباله . هذا الموقف هال الجاحظ ونال منه نيلا شديدا خاصة وهو يعلم مقدار الشيخ علما وذوقا فاستغرب حتى كان حكمه المبنى على رد الفعل المتعقل : «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبداً» . ويعقب الجاحظ على البيتين بما يجب أن يكون عليه الشعر حيث رأى ما فى البيتين من ثقل ناشىء عن التكرار فى الكلمات والحروف ، بالإضافة إلى أن الجاحظ وهو يكتب عن البيان كان يريد أن يجعل من هذا الفن وسيلة للتعبير والأداء السليم ، فاصطدم ذوقه النقدى وحسه البلاغى بالبيتين لنفورهما عن الخطوط التعبيرية والبيانية التى يؤسس لها ، تمثل هذا النفور فى تكرار لفظ (الموت) أربع مرات مع ما لهذا اللفظ من إيحاءات ، ثم كلمة (سؤال) مرتين ، و (ذا) مرتين مع الذال فى (ذل) وتكرار الكاف فى (كلاهما) و (لكن) . هذه من الناحية الشكلية ، ومن ناحية توظيف الكلمات فى خدمة المعنى نجد (أنظع)

---

(١) ص٣ ، ٤ الحيوان : الجاحظ .

للدلالة على شناعة الموت الذى يلحق بالإنسان فى حال حياته لرضائه بالذل مع حكمه السابق أن كليهما موت ، والموت لا ينماز سلبا عن موت ، هذا النسيج الخلق الذى لا يزين المعنى ولا يجليه ، والأداء غير المنسق دفع بالجاحظ إلى أن يبين كيف تعرض المعانى فى أثوابها اللائقة بها ، هذه الأثواب التى هى عبارة عن الألفاظ التى تشف وتنم عن المعانى التى تؤديها فى سهولة ويسر ، مع ما يتصل بهذا التساوق من وزن وسهولة فى المخرج ، وتمييز للكلمات ناشىء عن الطبع السليم ، وكان استنكاره الشديد لاستحسان الشيخ أن جعل من الشعر صناعة ذات امكانات وخبرة ، لا يتوفر عليها إلا أهلوها ، كما جعله ضربا من الصبغ لا يقدر عليه الا من أوتى جودة السبك ، وجنسًا من التصوير لا يتعاطاه الا من ملك أدواته .

إذا الجاحظ لم يهمل المعنى ، وليس فى عبارته ما يدل على ذلك ، بل كان الموقف النقدى والتذوق الفنى يقتضيانه أن يجلى كيف تؤدى المعانى ، هذه المعانى التى يعرفها الناس جميعا لأنها تجول فى أذهانهم على حد سواء ، فإذا تساووا فى معرفتهم لها فكيف يتفاضلون؟ ، لا يتأتى ذلك إلا من خلال الأداء بالكلمة واللفظ الـذى يألف المعنى ، ولا أدل من اهتمام الجاحظ بالمعنى اهتمامه باللفظ ، اصطفاؤه واجتباؤه لقول البليغ : «وإن بلاغة الكلام فى أن يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك »[1] ثم ثناؤه عليه

وعندما ينشده خلف الأحمر :

وبعض قريض القوم أولاد علة   يكد لسان الناطق المتحفظ

يعلق الجاحظ على هذا البيت تعليقا نقديا رائعا من خلال حس فنى رفيع فيقول : فالشعر «إذا كان مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها

----

(١) ص١/٩١ . البيان والتبيين .

مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى على الأذهان) (١) .

هذه الفقرة والسابقات تدلنا أنه كان يهتم باللفظ والمعنى على مستوى واحد، والمهم عنده التناسق والتآلف ، هذا التناسق والتآلف يجعلان من الألفاظ . المنتقاه المختارة خادمة للمعانى فى صوغ جيد وتصوير حسن ، ومعارض آخذه تأخذ بالألباب وتأسر .

إذاً لم يفصل الجاحظ فصلا حاسما بين اللفظ والمعنى كما يفهم من ظاهر عباراته ، وإن قال ببداهة ورود المعانى فى الأذهان ، وكثرة جولانها وسهولة استدعائها فإنه مما يجمل أن تكون الألفاظ على قدر هذه المعانى مؤدية لها فى سهولة وفى صحة ، فليست المزية للفظ على الاستقلال بل حينما تقوم بتلك المعانى فتؤديها على أكمل وأجمل وجه . يقول الجاحظ : «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ، ودقة المدخل يكون اظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وأنصع ، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه ، وبذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم (٢)

وقبل أن نستعرض آراء الباحثين بعد الجاحظ فى قضية الشكل والمضمون ، يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هناك فرقا جوهريا بين ما قصد إليه الشكليون والبنائيون فى قضية «الشكل والمضمون» ، وما قصده العرب منها ، هذا الفرق الجوهرى يتمثل فى : أن البنائيين والشكليين يجردون الكلمة من دلالتها تماما حتى

---

(١) ص٦٢/١ . البيان والتبيين .

(٢) ص٧٦/١ البيان والتبيين .

تتبدى هيكلا رامزا تؤدى حسب وجهتهم بالضرورة دلالة غير مفهومة من معطياتها لأنها تترجم عن أفكار فرد يتعامل معها من منظور الفهم العادى فيوظفها أولاً لأداء معنى لا يمكن أن يأتى من الكلمة مهما قلبتها على وجوهها ، ثم لأنها توظف لخدمة توجه معين ومنهج يؤسس له ثانياً .

ويجعلون من هذا التجريد هدفا ومن التفريغ أساساً لتلك الوجهة النقدية ، حيث الإطار والشكل الخارجى هو محور التفنن ، وهذا التركيب المادى للكلمات وبناؤها اللغوى هدف فى حد ذاته ، وهم أكثر وأشد توغلا من الرمزيين فى تغريب الدلالات رغم محاولاتهم الفكاك منها . بينما القضية النقدية نفسها عند العرب لا تتناول الطرفين كل على حدة أو بمعنى آخر لا «نظرة ثنائية» ، ثم إن القضية مثارة عند العرب منذ زمن بعيد ، وأصل نشأتها يرجع إلى البلاغة التى هى معقد البيان القرآنى . ومن عبارات الجاحظ المشهورة نستمد شواهد ما ذهبنا إليه يقول :«وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيرة ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ، ومنزها عن الإختلال مصونا عن التكلف صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة »

فالألفاظ تكسب المعنى رونقا وبهجة كما يكسب الثوب الحسن صاحبه حسناً وجمالا .

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبه م (٢٧٦) :

يقول ابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء) :

«تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب :

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه .

ثانيا : وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى.

ثالثا : وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه »[1]
رابعاً : وضرب جاد معناه وتأخر لفظه .

ويستشهد ابن قتيبة بنماذج من الشعر لكل قسم من هذه الأقسام ، وإذا أردنا أن نفهم رأيه فى قضية الشكل والمضمون ، فعلينا أن نتناول طرحه بالطريقة المنطقية نفسها التى عرض بها تقسيماته فتقول : إن الأضرب الأربعة التى وجدها ابن قتيبة بعد تدبره الشعر : فإذا جاد أحد الطرفين قصر الجانب الآخر ، وهذه النظرة النقدية لابن قتيبة مبنية على قراءة متفحصة فى استقراء النماذج الشعرية ومن خلالها استنبط هذه الأضرب السابقة والتى يبدو فيها حياد ابن قتيبة بجلاء فلم ينتصر لأحدهما على الآخر ، وإن أبدى ملاحظاته النقدية مشيراً إلى ما يجب أن يتطرق إليه الشاعر من معان ، دونما أن يرجع المزية فى ذلك لأحدهما ، وقد حدد أطر الشعر حسب وجهته فى تلك الأضرب . وقد تبع الجاحظ فى مذهبه الأدبى من إيثار الطبع والرونق والماء والبعد عن التكلف والاستكراه والتعقيد[2] .

أما ابن المعتز (٢٤٧ هـ) . فى كتابه (البديع) ، وقدامة ابن جعفر (٣٣٧ هـ) فى (نقد الشعر) . فقد خصص ابن المعتز كتابه « البديع » للرد على أصحاب المذهب الجديد فى الصنعة الشعرية ، ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد ، والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر أبى تمام الذى تبلورت عنده الصنعة الشعرية ، وعده النقاد إماما لهذا الاتجاه الشكلى فى الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على اثر هذه الضجة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قد أبدعوا فى الصياغة الشعرية والتجويد الفنى ، وأنهم حققوا ما لم يحققه القدامى فى استعمال المجاز والاستعارة ومحسنات القول ، فأراد ابن المعتز أن يثبت بكتابه هذا أن فى شعر الأوائل وفى القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم كثيرا من هذه الاستعارات التى يزعم المحدثون أنهم

---

(١) ص ٩ – ١٣ الشعر والشعراء .

(٢) ص٤٣ مقدمة الايضاح فى علوم البلاغة . شرح وتعليق د. خفاجى .

أصحابها ومخترعوها ، وكل ما فى الأمر أن الأوائل قد وقعوا عليها بالطريقة التلقائية العفوية ، والمحدثون قد جذبوها جذبا وقصدوا إليها قصدا .

وبما أن كتابه (البديع) يعد ردا على الذين اتخذوا الشكل والتجويد فيه مذهبا لهم ، كان من الطبعى - كرد فعل لهذا الزعم - أن يجعل مرجع الأهمية للمعنى وينحاز إليه على الأقل وهو بصدد إرجاع المزية إلى المضمون وجعله محك المفاضلة والتمايز لا كما يدعى المحدثون أنهم أصحاب مذهب فى البديع لم يسبقوا إليه ، وقد امتازوا عن السابقين لاجادتهم التعامل بالكلمة .

وإذا أضفنا إلى هذه الركيزة التى تنفى أن ابن المعتز ممن يناصرون الشكل ويفصلون بين اللفظ والمعنى إذا أضفنا إلى ما سبق أنه كان ينهل من مورد الجاحظ عرفنا رأيه الذى يكاد يوافق رأى الجاحظ فى أن المزية للفظ حين تؤدى مع غيرها معنى ، وحين تتبدى الأفكار فى جمل .

أما قدامة بن جعفر (٣٣٧) فكان أكثر العرب تأثرا بالنظرة المنطقية ، هذه النظرة التى أثرت بدورها تأثيرا واضحا فى فهم قدامة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون فى الشعر ، ويقدم لنا تقسيما أشبه ما يكون بتقسيم ابن قتيبة لأضرب الشعر حين عرفه بقوله : «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى » وأخرج من هذه العناصر الأربعة أربعة ائتلافات :

١ - ائتلاف اللفظ مع المعنى .
٢ - ائتلاف الوزن مع اللفظ .
٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن .
٤ - ائتلاف المعنى مع القافية .

وبعد أن يتمثل بنماذج من الشعر يؤيد بها ما ذهب إليه يقول : «وأحسن البلاغة : الترصيع والسجع واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس مما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد

الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم بإتقان النظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف والمبالغة فى الوصف ، بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازى ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى .....، فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب »[1].

ويظهر لنا جليا من الفقرة السابقة أن قدامة حينما يطرى الألفاظ ، إنما يقصد منها ما يترتب عليها من بلاغة الشكل والصناعة ، وفى الوقت نفسه يركز على ما يتصل منها بالجوهر وينعكس على المعنى ، فتظهره وتبرز دوره البلاغى ، فيتساوى عنده الطرفان فى أهمية أداء المراد ، والمزية للطرفين حين يقترنان فى سياق به تبلغ الأفكار .

وإن كان قدامة بن جعفر قد نقد الجاحظ فى أول كتابه ، إلا أنه قد تأثر به إلى حد كبير ، فنظرته إلى أنواع البيان وجعلها أعم من البيان بالعبارة ، هى صنيع الجاحظ فى كتابه ، ثم حديثه عن اختيار مواقع الكلام وأوقاته ومناسبته للسامعين ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال فإنما يصدر فيه عن آراء الجاحظ ، كما يرى أن من الصواب معرفة أوقات الكلام والسكوت ، وأقدار الألفاظ والمعانى، بأن يلبس المعنى ما يليق به من اللفظ ، كما يرى أن من أوصاف البلاغة أن يتساوى فيها المعنى واللفظ فلا يكون اللفظ إلى القلب أسبق من المعنى ، ولا المعنى أسبق من اللفظ ، وتلك كلها آراء الجاحظ[2] .

وفى مرحلة تالية يأتى كل من أبى هلال العسكرى (٣٩٥) وابن رشيق القيروانى ، أما أبو هلال فلا يكاد يختلف عن الجاحظ فى تصوره للعمل الفنى كما فهمناه عن الجاحظ واستعرضناه من قبل ، يقول أبو هلال العسكرى :

---

(١) ص٣ – ٨ : جواهر الألفاظ – قامة بن جعفر القاهرة ١٩٣٢ .

(٢) ص٤٤ مقدمة الايضاح . تحقيق وتعليق . د. خفاجى .

« والكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظة واصابة معناه ، وجودة مطالعه ولين معاطفه ، واستواء تقاسيمه ، فنجد المنظوم مثل المنثور فى سهولة مطلعه وجودة مقطعة ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه ، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقا وبالتحفظ خليقا »[1] .

أما ابن رشيق فمن وضوح الرأى وسهولة الفهم فيما يتصل بموضوع اللفظ والمعنى أو قضية الشكل والمضمون بحيث لا نحتاج معه إلى سرد عباراته أو نصوصه الكثيرة فى هذه القضية ، ولكن يجدر بنا أن نشير إلى عباراته التى تفى بالمقصود هنا وتدلنا على وجهته ورأيه فيها يقول : «اللفظ جسمٌ روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه ، كان اللفظ من ذلك أوفر حظا ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة وكذلك إن اختل اللفظ جملة ، وتلاشى، لم يصلح له معنى ، لأنا لا نجد روحا فى غير جسم البتة»[2] .

وعبارة ابن رشيق تدل دلالة واضحة على مدى تبلور نظرة النقاد والباحثين الذين سبقوه فى قضية اللفظ والمعنى وعلاقة كل منهما بالآخر . ولا يصرفنا عن هذا الفهم ما يبدو – أحيانا – من خلال نصوصهم أنهم يميلون ناحية الألفاظ أو المعانى وقد بينا – فيما سبق ومن خلال بعض النصوص – أن هذه العناية تنصب على الطرفين فى آن واحد ، ولا صحة فى زعمنا لما شاع عند الباحثين والدراسين

---

(١) ص٥٥ الصناعتين . أبو هلال العسكرى القاهرة ١٩٢٠ .

(٢) ص١٨٠/١ العمدة ابن رشيق القاهرة ١٩١٥ .

من اعتماد النقاد العرب على الثنائية فى تناولاتهم هذه القضية من قبل .

وقد وجدنا أن ابن رشيق يوضح لنا أكثر طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى فى العمل الأدبى ، وفى مفهوم الخلق الأدبى باعتباره كلا لا يتجزأ ، فلا ينفصل فيه لفظ عن معنى ، كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، وإنما هما عنصران ملتحمان لا غنى لأحدهما عن الآخر .

وقد تطور شيخ البلغاء عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» بهذا الفهم فى نظرية «النظم» فى القرن الخامس الهجرى ، يقول فى دلائل الإعجاز : «فاعلم أن ها هنا أصلاً ترى الناس فيه صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها من فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم ، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها من فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم ، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها فى أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل فى استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التى وصفوها لها لتعرف بها ، حتى كأنهم لو لم يقولوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر فى نفسه ومن أصله ، ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجده فى نفوسنا ،وحتى لو لم يكونوا قد وعوا الحروف لكنا نجهل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء ، وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم ، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم ، ولأن المواضعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ، لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع إليه فى نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التى نراها ونبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذى يشك أنا لم نعرف

الفرس والضرب والقتل الا من أساميها؟» [1] .

فى موضع آخر يجلى لنا موقفه ورأيه من قضية اللفظ والمعنى بما لا يدع مجالا للشك فى اهتمامه باللفظ حين يكون وعاء للمعنى ، وبالنظم وقت أدائه للمضمون ، إلى الحد الذى يمكننا أن نقطع أن عبد القاهر الجرجانى بالنفى ميله وتشيعه لأحدهما دون الآخر ، يقول : «وهل يقع فى وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، أكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد ؟ ، وهل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة ، الآ وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ . وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة وفى خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظا للتالية فى مؤداها» [2] .

ومن النصين السابقين نتبين أن اللفظ المفرد عند عبد القاهر لا يكتسب معنى محددا ، ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة فى سياق ما ، فالألفاظ تستمد دلالتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها ، أو اللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكتسب فى مكانها الذى وضعت فيه من اشعاعات واضافات جديدة ، ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة فى الشىء أما الكلمة فى السياق فهى شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلى مجرد» [3] .

---

(١) ص٤١٥ - ٤١٦ دلائل الإعجاز . (٢) ص ٣٦ - ٣٧ دلائل الإعجاز .

(٣) ص٣٠٥ قضايا النقد الأدبى . محمد زكى العشماوى .

وبعد أن يفرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم ، وبعد أن يوضح الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة ، أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الاشارة إلى موضوع ما ، وهو خلية حية متفاعلة وعاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة وهى مفردة صوت غير محدد المعالم ، وأنها وهى ملتحمة فى نسيج عضوى إنما هى شحنة من المشاعر ، ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله يؤثر ويتأثر يندفع بغيره ويدفع غيره ، بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة ، وهى أن اللغة فى شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات والارتباطات التى لا تنتهى عند حصر ، أخذ فى إنكار هذه الثنائية التى شاعت فى النقد العربى بين اللفظ والمعنى ، فما دامت اللغة فى الشعر وحدة لا تتجزأ فمن العبث ومن سوء التقدير والفهم أن تعتبر كلا من اللفظ والمعنى علما مستقلا بذاته ، وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر ، أو حتى اعتبار أحدهما سابقا فى الوجود على الآخر .

وبذا يكون عبد القاهر قد حسم هذه القضية وقال فيها القول الفصل ، كما حسمت القضية نفسها عند الغربيين فى العصر الحديث بما توصل إليه كل من كولريدج وبنديتوكروشه .

وهكذا نجد أن القضية التى أثيرت حول الشكل والمضمون عند العرب ومن خلال النصوص التى اقتبسناها من كتبهم ، ليست قائمة على أساس التفريق والفصل بين الشكل والمضمون ، ولم تنأ بأحد الطرفين - اللفظ أو المعنى - عن الآخر ، إنما كان هدف النقاد وأكبر همهم هو محاولة ارجاع المزية لكليهما ، وقد تمت تدريجيا بالنظر إلى اللفظ وحصر السمات التى يستقر فى السياق ، وإلى المعنى من حيث شرفه وسموه أو حقارته وسماجته أولاً ثم التحامهما فى السياق التركيبى ثانيا ، حتى تكون معطيات التعبير عبر الجملة العربية على أفهم ما يكون .

ونظرية النظم عند عبد القاهر تمثل أحكم الحلقات فى المجهودات التى تواصلت من قبل سنين عددا حتى ألقت رحالها بين يديه .

ومن خلال الطرح السابق للقضية على البساطين نصل إلى أن هناك عديدا من الفروق الجوهرية بين ما ذهب إليه الشكليون والبنائيون فى نظرتهم الفلسفية إلى الشكل الخارجي للعمل الأدبى وإلى ألفاظ اللغة وبين توجه نقاد العرب فى القضية نفسها ، معترفين بأن التشابه بين القضيتين فيما يتصل فقط بالشكل الاصطلاحى مع التباين التام فى الجوهر والمستوى الفنى ، بالاضافة إلى الظروف التى دعت إلى نشأة القضية فى خطوطها الأولى - كما بينا - عند الطرفين لنخلص من ذلك إلى أن الشكل وإبرازه والاهتمام به عند الشكليين والبنائيين كان مقصودا وهدفا فى حد ذاته ، بينما كانت نظرة النقاد العرب إلى الشكل والمضمون خطوة (انتقالية) أو مرحلية ينفذون منها إلى أداء الفكرة فى بناء يتساوق فيه اللفظ والمعنى ويتلاحم معه الشكل بالمضمون فى نسيج يخدم التعبير العام .

الفصل الرابع
المنهج النفسى

١ - توطئة :
٢ - الاتجاه والنشأة .
٣ - المفهوم والفحوى .
٤ - أسس الاتجاه بين العلمية والمنهجية .
٥ - اشكالات الممارسة التطبيقية للمنهج .

النقد النفسى

توطئة :

النقد الأدبى كفرع من فروع الفن يهتم بالإنسان مبدعا ومتلقيا ، ويخص ما يبدعه من أعمال بالدرس كشفا عن سماتها الفنية وأبعادها الإنسانية التى تخصب حياة المجتمع وتثريها ، ووجدناه من أجل ذلك يتخذ من وسائل العصر العلمية أدوات تعينه على الكشف والتفسير والتحليل والتقويم ، ليقترب من دائرة اليقين الموضوعى(١) .

وتعد نتائج الدراسات والأبحاث النفسية من أهم الوسائل التى اتخذها النقد ليقترب من ركب العلم فيما يمكن تسميته«الاتجاه النفسى فى نقد الشعر» حيث يتم توظيف هذه النتائج النفسية واستثمارها فى الكشف عن قيمة العمل الأدبى تحليلا وتفسيرا وتقويما ، مع الاستفادة بما تقدمه العلوم الأخرى فى هذا المجال .

والعلاقة بين النقد الأدبى والدراسات النفسية التجريبية منها أو التحليلية علاقة وثيقة ، حيث إن الدراسات النفسية فرع من العلوم الإنسانية «التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانا كالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة والنفس وغيرها ، وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التى تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجى أو بيولوجى»(٢).

وإذا كانت نظرية الأدب فى مفهومها الجديد تفرض على الدارس أن يبحث فى صلة النتاج الأدبى بشخصية صاحبه ، وأن ينتفع بدراسات العقل الواعى والعقل الباطن فى متابعه تنوع ذلك النتاج وكشف مصادره ، والتنبيه إلى اختلاف منازع الأدباء من خارجى وباطنى وإلى تفصيل نواحى التأثر الأدبى بين إدراكى وانفعالى وذوقى ، فقد أصبح النقد بدوره فى المفاهيم الحديثة يهتم بفهم

---

(١) ص٥ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى . د. سعد أبو الرضا .

(٢) ص٣ النقد الأدبى الحديث . محمد غنيمى هلال .

الأفكار الجديدة للعصر فهو يؤدى إلى انتشار حقائقها للكشف عن جوانب حياة الإنسان واضاءتها ، وهنا تلتقى الدراسات النفسية بالنقد الأدبى عند هذه المهمة ، كما يحددها «أرنولد» الذى يرى أن النقد الأدبى يجب أن يفهم الحشد الهائل من الحقائق التى يقدمها العصر ، وأن يحقق بفهمه لها ذيوع الأفكار الجديدة الصادقة التى هى قانون هذه وذلك يوفر للشاعر «مثلا» مادته الأولية ، ويهيىء الإطار المناسب للإبداع الشعرى ، ذلك أن الشعر عند أرنولد هو أرقى وسيلة لتفسير عصر ما ، وهو يفسر العصر عن طريق وضع يده على المشكلة الرئيسة للعصر ، ويتوصل بجميع القدرات الإنسانية الممكنة للوصول إلى مثل هذا التفسير ، وهذا التفسير ليس تفسيرا لمشكلات المجتمع الاقتصادية أو الاجتماعية ، إنما هو تفسير لطبيعة الإنسان وحاجاته كما يكشف عنها عصر معين[1] .

وهكذا تتوثق العلاقة بين الأدب ونقده والدراسات النفسية عندما يتجهان للكشف عن الجوانب الإنسانية فى الحياة وتفسيرها .

ولا تتوقف عملية الإفادة على جانب دون آخر فالناقد والأديب كلاهما يستعين بالثقافة النفسية أو علم النفس فى تفسير النص أو إنشائه ، وعلم النفس عندما يحاول أن يكشف جوانب الابداع فى العملية النصية ليدفع بمحاولته تلك دراسته النفسية ويلتمس لهـا الأدلـة يستفيـد من الأدب ، فيتبادل الجانبـان الفائـدة ويفيد كل منهما الآخر .

ومن هنا يتضح أن هناك علاقة وثيقة أو احتكاكا قويا بين الأدب ونقده والدرسات النفسية كأوثق ما يكون عندما يخضع علماء النفس الإنتاج الأدبى لبحوثهم ودراساتهم فى بحث عملية الابداع مثلا ، يقول العالم السويسرى «يونج» «من الظاهر أن علم النفس لكونه علم دراسة الخطوات النفسيـة يمكن أن يستفـاد منه فى دراسة الأدب ، فإن النفس الإنسانية هى الرحم الذى تولدت منه

---

(١) ص٥٥ النقد الموضوعى من سلسلة مكتبة النقد الأدبى (اتجاهات النقد الحديثة)سمير سرحان

كل العلوم والفنون ، فلنا أن ننتظرمن البحث السيكولوجى أن يشرع لنا العوامل التى تجعل من الشخص مبدعاً فنيا» ثم يعطى مثالا عمليا عن دراستهلدراما «فاوست» وتحليله لعناصرها ، وما بين تلك العناصر وشخصية مؤلفها «جوته» من صلات(١) .

وإذا كانت تلك نظرة «يونج» إلى استفادة الأدب من الدراسات النفسية ، فإن محمد مندور يرى أن استفادة علم النفس من الأدب أكثر وأعمق وأجدى مما يجوز أن تعمعلى الأدب من الدراسات النفسية ، وذلك لأن علم النفس يستطيع أن يجد الغيرة الجنسية متفاعلة مثارة عند «عطيل» - مثلا - على نحو قلما يستطيع علماء النفس أن يصلوا إليه بالاستبطان الذاتى أو بالملاحظة الخارجية ، فضلا عن الطرق التجريبية التى قلما تجدى فى مثل تلك المعنويات ، وباستطاعة علم النفس عندئذ أن يخلص الغيرة عند عطيل مما يداخلها من عناصر غريبة عنها طارئة عليها ، كعناصر الجنس التى ترجع إلى انتماء عطيل إلى شمال أفريقيا ، وعناصر العقد النفسية التى ولدتها فى نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية : كسواد بشرته أو إحتقار الجنس الأبيض له ، وعندما ما تتم عملية التخليص هذه قد يستطيع علم النفس أن يصل إلى الخطوط العامة التى تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية أو العناصر التى تتكون منها ، وإن لم يكن من المتصور أن توجد مثل تلك الغيرة المجردة فى واقع الحياة مستقرة فى نفس بشرية مفردة(٢) .

وفى الجانب الآخر نجد رجال الأدب ونقده يعتمدون على نتائج الدراسات النفسية لشرح كثير من المعضلات المرتبطة بشخصية الشاعر وفنه وتذوقه ، يقول «هربرت ريد» فى مقدمة كتابه «مقالات النقد الأدبى» الذى نشره سنة ١٩٣٨ بعد قيامه بنوع من هذه الدراسة ، «ولقد كان من رأيى دائما أن واجب النقد الأدبى فى هذه الحالة أن يقتص لنفسه ، وأن يلتقط من علم النفس أحد أسلحته،

---

(١) ص١٠ - ١١ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده . محمد خلف الله أحمد .

(٢) ص ٥٠ فى الأدب والنقد . محمد مندور .

وبهذا اقتربت شيئا فشيئا من نوع سيكولوچى من النقد الأدبى لأنى تأكدت أن علم النفس ولا سيما طريق التحليل النفسى يستطيع أن يمدنا دائما بشروح لكثير من المعضلات المرتبطة بشخصية الشاعر وفن الشعر وتذوق القصيدة »[١] .

ويسير « ريد » فى أبحاثه وفق ما اختطه سابقا عارضا معضلات أدبية هامة ملتمسا لها فهما وتعليلا من علم النفس ، مثل ظاهرة الفترات المتقطعة فى حياة النبوغ لِمَ يزدهر شاعر ما فى غالب الأحيان فى فترة بلوغه وأوائل رجولته ثم يخمد بعد ذلك ؟ ، لِمَ يجىء الإلهام فى نوبات ، وغالبا فى فترات من السنين ؟ ، لِمَ ترك « ملتن » كتابة الشعر فترة خمس وعشرين سنة لماذا كتب «جراى » قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة ؟، لماذا استمرت القريحة الشعرية عند «وردزوورث» تخرج نفسها المكنونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك إلى فقر نسبى[٢] ؟، بدأ ريد بعد طرح هذه الأسئلة يلتمس اجاباتها فى ضوء التحليل النفسى وتفسير تلك الظاهرات على أساسها ، مبرهنا على مدى ما يمكن أن يستفيد النقد الأدبى من الدراسات النفسية .

وإذا كان الأدب نشاطا عقليا فإنه يكون بذلك مادة لعلم النفس ، والناقد الأدبى الذى سيدرس هذا النتاج لابد لكى يحقق النجاح لدراسته من إلمام بأعمال العقل ووظائفه وما يؤثر فيه - فذلك - يجعله قادرا على دراسة عقلية الشاعر مثلا ، بدراسة أسلوبه وأفكاره ، فأسلوب الأديب وأفكاره عنوان عقله بل رمز شخصيته ومظهر خلقه[٣] .

وبذلك يعين علم النفس الأديب الناقد على أداء مهمته فى اكتشاف أبعاد العمل الفنى من صدق فى إحساسه ، وبراعته فى تقديم أفكاره ، ومقدرة خياله على

---

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب . محمد خلف الله أحمد .

(٢) راجع بعض التيارات الحديثة التى أثرت فى دراسة الأدب . مجلة كلية الآداب . الاسكندرية عام ١٩٤٣ .

(٣) ص١٧ دراسات فى علم النفس الأدبى . حامد عبد القادر .

الابتكار ، وغير ذلك مما يمكن أن تسهم فيه الدراسات النفسية .

على أنه من المفيد أن نختم هذه التوطئة بأن نذكر أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد «منهج نفسى» للنقد الفنى ، وإنما أرادوا أن الفعل الفنى صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس حتى لا يدعوا ثغرة فى بناء مذهبهم.أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات النفسية ، وبخاصة فى ميدان التحليل النفسى ، فاقتفوا آثار فرويد فى دراسته «لليوناردو دافنشى» ويونج فى دراسته لمسرحية «فاوست» لجوته ، وأرنست جونز فى دراسته «هاملت» لشكسبير[1] .

الاتجاه والنشأة :

شهد القرن الرابع قبل الميلاد أول ظاهرة لهذا الاتجاه النفسى فى نقد الأدب - فيما نعلم - عندما عرض أرسطو نظريته فى « التطهير » فجعل غاية « المأساة » إثارتها الرحمة والخوف فتتطهر النفس من القدر الزائد عن الحاجة من هاتين العاطفتين ، فيتحقق التوازن بين مشاعر النفس المختلفة ، وقد كان ذلك رداً على أفلاطون الذى وقف من الشعراء موقفا متشددا فى «جمهوريته» ، لأنهم فى نظره مقلدون للتقليد ، ومن ثم فوظيفة الشعر فى نظر إفلاطون مفسدة ، لأنه يؤثر فى العواطف فهو ضار اجتماعيا ، وإن كان قد قبل الشعر الذى يمجد الآلهة والأبطال وفضلاء الناس ، والذى يحاكى كل ما هو خير ، فالشعر عمل غير جدير بمقام الذكاء البشرى ، لأنه تقليد سخيف يفسد أكثر الناس حتى الصالحين منهم بل هو من أشد بواعث الفساد،لأن الشاعر المقلد يغرس نظاما شريراً فى نفس كل فرد، إذ هو يعمل على إرضاء العواطف فى الأفراد والجماعات ، ومن ثم لا ينبغى أن يكون أمثلة لشباب أثينا[2] .

---

(١) ص١٩٥ النقد الأدبى أصوله ومناهجه .سيد قطب .

(٢) ص.٦ النقد الأدبى عند اليونان . بدوى طبانه .

، ص١٣ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى . سعد أبو الرضا .

وفى القرن الأول قبل الميلاد نجد هوارس ينمى هذه الفكرة قليلا ، كما يتحدث عن تكيف الشاعر مع المواقف التى يتمثلها ، ويبين أن الإثارة والروعة صفتان ضروريتان للأدب يحس بهما العمل الفنى نفسه .

ثم تأتى جهود الفيلسوف والشاعر «كوليريدج» فى مطلع القرن التاسع عشر فى دراسته لسيكولوجية أرسطو مع اضافات «ديكارت» و «هوبر» واستفاداته من آراء الجماليين الألمان وغيرهم ، وقد كانت السيرة الأدبية خير نموذج لهذا النقد عند كوليريدج ، وبخاصة فى دراسة «فينوس وأدونيس » ، إنه يتناول الخيال فى علاقته بالتنوع والمقدرة على تشذيب جمهرة المشاعر حتى تصل إلى القدر المناسب فى حدود الوحدة الكاملة للعمل ، ويعالج عزل العمل الأدبى عن أصوله فى حياة الشاعر ، حتى ليعيش العمل غير شخصى وبين أشباهه فى التكامل ويعالج الدرامية ، أو كما يقول «جيمس» : بالنقل لا الإخبار ، ويعالج وحدة الفكر والشعور ، ويعالج التراكب بمعنى أن يرى المرء تدفق الفكر عودا وبدءاً بكل أفكاره الشرود ، وبمعنى أن تسهم الأخيلة و النغمة والتنوع وخلافها بالطرق الموغلة دقة فى الشعور السائد والفكرة الرئيسية الموحدين للعمل الأدبى(١) .

ويشهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر توجيه العلماء جهودهم إلى دراسة النفس ، والاستفادة من دراساتهم فى كثير من العلوم السابقة فى هذا المجال كعلم الأحياء ووظائف الأعضاء والاجتماع والتربية ، ومن ثم نجد الاحتكاك القوى بين الدراسات النفسية والأدب ونقده.

ومع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تجتمع لهذه الظاهرة روافد متعددة تغذيها وتخصبها ، فينشأ النقد القائم على الدراسات النفسية الذى يدين بالفضل الكبير لـ « فرويد» وتلامذته سواء من تابعوه أو خالفوه وانشقوا عليه ، فقد كان لهؤلاء وأولئك آراء هى تلك الروافد الأولى التى أثرت هذا الاتجاه

---

(١) ص٢٩ النقد الأدبى الحديث . غنيمى هلال .

بالإضافة إلى آراء نقاد الأدب الذين صدروا عن تلك المبادىء وغيرها من الدراسات النفسية المختلفة[1] .

لقد أدى نشر كتاب «فرويد» (تفسير الأحلام) سنة ١٩٠٠ ، ثم بحثه فى علاقة الشاعر بأحلام اليقظة ، وبحوث سيكولوجية الحب ، وظهور نتائج دراسات الفرويديين للغة والباطن إلى إفساح مجال التفسير النفسى للأدب ، ومن ثم دعم النقد القائم على الدرسات النفسية .

وكان اهتمام «يونج» (باللاوعى الجماعى) مساعدا على إقامة نقد بنظرية تحليل نفسى ذات مجال واسع ، فشغل أتباعه أنفسهم بالرمزو الاسطورة ، وكان لهم إسهاماتهم فى تطوير مثل هذا النقد القائم على التحليل النفسى فى الولايات المتحدة[2] .

ومما قرره «يونج» فيما يتصل بخاصية «اللاوعى الجماعى» أنها ليست مقصورة على الفنان وحده ، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضا يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعى ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية .

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولا من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له لأنه لا يحصر الابداع الفنى فى الدوائر المرضية ، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة فى المحرم وبين الشعور بالخطيئة ، بل يعقد بينه وبين أعمال أخرىمنشؤها يشبه الإلهام ولا بأس أن نتصور الإلهام الفنى فى مثل هذه الصورة العلمية التى يعرضها «يونج» وهى الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق الإنسان من خلال اللاشعور الفردى .

وظل هذاالاتجاه يدعم بجهود الباحثين من أمثال «أتورانك» قبل أن ينشق على فرويد فى كتابه «الفنان وأسطورة ميلاد البطل» ، ثم بمحاولة «ا يرنست جونز »

---

(١) ص١٥ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى . سعد أبو الرضا .

(٢) ص١٩٤ - ١٩٥ النقد الأدبى أصوله ومناهجه . سيد قطب .

تفسير مسرحية «هاملت» لشكسبير على أساس عقدة أوديب ، وكذلك باسهامات «سكوت» الذى وضح أن النقد المعتمد على التحليل النفسى قد تدعم بسبب :-

أولا : ما كشفت عنه الطبيعة من علل رصدها الأدب ، فقد كانت نتائج التحليل النفسى حربا على الثقافة «البيوريتانية»[1] فى أمريكا والڤيكتورية فى إنجلترا .

ثانيا : اتساع رقعة الخيال وانفراط الرمزية والسريانية عن المذهب الرومانى ، فتعددت الحيوات المثيرة للانفعال المفعمة بالأحلام والقائمة على تداعى الأفكار وازدحام الأعماق والأخيلة بالأنماط العليا والأشكال الأسطورية المختلفة[2] .

وفى سنة ١٩١٢ نشر «برسكوت» «الشعر والأحلام فى سيكولوجية الشذوذ» وقد طور المقارنة بين الشعر والأحلام متخذا من التكثيف عند فرويد أساسا لذلك ، ثم عقب بكتابه «العقلية الشعرية» الذى صدر سنة ١٩٢٢ ، ويعد أول تطبيق أمريكى مدقق لنظرية فرويد على الأديب .

ويبرز «كونراد أيكن» هذا الاتجاه فى كتابيه الذين صدرا عام ١٩١٩ بعنوان «شكليات » و «ملحوظات فى الشعر المعاصر»[2] ، وفى عام ١٩٢٤ يشير «رتشاردز» فى كتابه «أصول النقد الأدبى» إلى الفكرة نفسها ، والتى أشار إليها «أيكن» الذى اعتبر الشعر تفريغاً آليا للكلمات ، ونتاجا عضويا قابلا ، للتحليل وله أصول يمكن التعرف عليها وتفصيلها مستفيداً فى ذلك من آراء فرويد .

إلا «أن ريتشاردز» لم يكتف بالبحث الفطرى ، بل حاول أن يبحث من وجهة تطبيقية عن تأثير العمل الأدبى فى قرائه ، وكانت خطته فى ذلك تتمثل فى أن يوزع أثناء محاضراته بجامعة كمبردج قصائد مطبوعة من نظم شعراء مخـــتلفى

---

(١) البيوريتانية : مذهب واتجاه دينى تطهيرى ، فالمطهرون يعذبون أنفسهم وكانوا ينظرون إلى الأدب على أنه وسيلة كذلك .

(٢) ص.١٧ النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته . أحمد كمال زكى .

الشهرة والمنزلة ، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة ، وكان رأيه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصـــيدة ، وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يـظلوا مجهولين ، حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة ، وكانت هذه الاجابات تجمع بعد اسبوع ، وفى الاسبوع التالى يجعلها موضوع محاضراته - القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التى جمعها وبوبها من جهة أخرى - وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف فى اللغة الإنجليزية ، وإلى جانبهم عدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعات أخرى، ثم عــدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين ، وقد نشر هذا البحث بكامل نواحيــه فى كتابه « النقد العلمى » وفيه يقول : « والعدة التى لا غنى عنها لهــذا البحث هى علم النفس ، وأنـــا حريص كل الحرص أن أوجه الاعتراض الذى قــد يوجــه إلىّ من بعض علماء النفس ، من أن وثائق الإجـابات التى جمعتهـــا لا تعطى دليلا كافيا على البواعث التى كانت هدى المجيبين فى كتاباتهم ، وعلى هــذا فالبحث سطحى ، ولكنى أقــول : إن مبــدأ كل بحث أن يــكون سطحيــا ، وأن تجــد شيئا تبحثه يكون الوصول إليه سهلا تلك احــدى صعوبات علم النفس ، ولو أننى أردت أن أسير أعماق اللاشعور من هــؤلاء الــكتاب حيث توجــد البواعث الحقيقيـــة لحبهــم أو كراهيتهم لما يقــرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض نوعا من التحليل النفسى ولكن الشعر طريقة إبلاغ ، ماذا يبلغ ؟ وكيف يبلغه ؟ وقيمة الشىء المبلغ ، وذلك هو موضوع النقد الأدبى [1].

وفى سنة ١٩٢٦ يصدر « جوزيف ودكروتش » كتابه « ادجار ألان بو دراسة فى العبقرية » يحاول فيه تفسير مصدر شذوذات « بو » باقامة مقارنة بين الموضوعات العقلانية والأوضاع المألوفة والبواعث العادية من جهة ، والشـــذوذات

(١) بحث بقلم محمد خلف الله احمد تحت عنوان « بعض التيارات الحديثة التى أثرت فى دراسة الأدب » مجلة جامعة الاسكندرية - كلية الآداب - المجلد الأول سنة ١٩٤٣ .

التى فى إنتاج بو من جهة أخرى ، وهو يعد من أكثر هذه الدراسات خلابة كما يقول الناقد الامريكى « وليم فان أوكونور » .

وفى سنة ١٩٢٧ ينشر « جلبرت مورى » كتابة « التقاليد الكلاسيكية » ، ولكنه مع تأثره بفرويد ، وجد نوعا من التوازن بين فكرة الكبت والتفريغ عند فرويد ، وفكرة التنفيس عند أرسطو ومن قبله بعام (١٩٢٦) يقوم « دو ويت باركر » متأثرا بالمنهج النفسى فى النقد بإصدار كتابه « تحليل الفن » مؤكدا فيه أن الشخصيات الرئيسية فى أى عمل أدبى عظيم لابد أن يكون اسقاطا لا واع لعوامل متناقضة فى شخصية المؤلف نفسه [١] .

ويزداد الاتجاه وضوحا فى الدراسات التى تلت تلك المجهودات السابقة والتى استفادت من نتائج التحليل النفسى عند فرويد وتلامذته مثل كتاب « شارك بودوان » عن التحليل النفسى للفن سنة ١٩٢٩ .

واذا كان القاسم المشترك بين تلك الدراسات هو الاعتماد على المرض العصبى للفنان أحيانا ، أو على العقد المستخفية فى العمل الفنى ، أو تصور أن الفن تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة ، فإن كتاب الآنسة « مود بردكين » « النماذج العليا فى الشعر » وعنوانه الفرعى « دراسات نفسية فى الشعر » والصادر سنة ١٩٣٤ ، يعد نقطة تحول فى هذا التيار ، وترجع أهميته إلى أن صاحبته انتقدت الكاتبين السابقين فى تركيزهم على العلاقات الجنسية والعقد المستخفية ، واهتمت بمحاولة اكتشاف أبعاد العمل الفنى النفسية من حيث الرضا عاطفيا ، وابراز الأثر الهائل الذى يقع على الطفل الفرد من المجموعة والمنجزات المختزنة ، كما اهتمت بالروابط التى تقوم بين معنى العمل الفنى والنماذج الأساسية والرموز فى نفوسنا ، ويتضح من كل هذا اهتمامها بدراسة النماذج الأسطورية فى الأدب ، وأهمية منهجها المقارن الذى اصطنعته مستفيدة من دراسات يونج فى هذا المجال .

---

(١) راجع ص ١٣٥ – ١٣٦ المدخل فى النقد الأدبى نجيب فايق اندراوس

وقد كان اهتمام « كينث بيرك » بالفرويدية هو الذى أدى به إلى مدرسة جديدة للنقد ، فهو يعلن فى كتابه - « فلسفة الشكل الأدبى » والذى أصدره سنة ١٩٤١ - أن العلاقة بين الشكل والمضمون لن تستكمل إلا إذا اعتبرنا الأدب : «استراتيجية للإحاطة بموقف ما» . وقد تطور « كليفتون فاديمان » بهذه الفكرة فى كتابه « قراءات اعجبت بها » والذى صدر فى عام ١٩٤١ ، ويؤكد فيه فكرة « دو ويت باركر » السابقة .

وفى العام نفسه (١٩٤١) يصدر لادموند ويلسون كتاب « الجرح والقوس » وهو أكثر تحولا نحو التحليل النفسى ، ويقوم أساسا على أن العذاب والاضطراب العصبى الذين يمر بهما الفنان - وهذا هو الجرح - هما مبعث فنه ومادته - وهذا هو القوس - ومن ثم يرجع كثيرا من موضوعات « ديكنز » مثلا وأفكاره ولحظاته المزاجية وشخصياته إلى ذلك ، فالمفتاح إلى قصص « ديكنز » هو الشهور الستة التى قضاها وهو ابن تسع يكدح فى مصنع تعيش فيه الفئران ، بينما كان أبوه سجينا فى « مارشالسى » قضاء لدين ركبه .

ثم يتبع تلك المجهودات قيام بعض النقاد بتنفيذ هذه الفكرة والرد عليها ، مثل وليم فان أوكونور ، على أساس عدم التلازم بين طرفى هذه القضية وهى العصاب والإبداع [(١)] .

ويظهر سنة ١٩٤٥ كتاب « الفرويدية والعقل الأدبى » لفردريك هو فمان ليقطع تأصيل هذا المنهج خطوات إلى الأمام ، وقد بحث فيه عن أثر فرويد فى كبار الأدباء من أمثال جيمس جويس وكاترين ما تسفليد وماى سنكلير .

وفى النصف الثانى من القرن العشرين يشهد هذا الاتجاه تحولا بناء بفضل ما تمده به العلوم الإنسانية من مادة ، وبما يستفيده من الاتجاهات التجريبية فى الفكر والعلم ، ويظهر ذلك بجلاء على يد « شارل مورون » الناقد الفرنسى الذى

---

(١) ص ١٩ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى

يطلق على هذا الاتجاه اسم « النقد الجديد » ويصطنع له منهجا يسميه « االنقد القائم على التحليل النفسى » وذلك فى كتابه « نظريات وقضايا » الذى صدر فى كوبنهاجن سنة ١٩٥٨ ، حيث عرض أفكار هذا المنهج ثم طبقها على الشاعر «راسين» فى دراسته عنه والتى أسماها « اللاشعور فى حياة راسين ومؤلفاته » ، وهو بمنهجه « يجعل التحليلات النفسية للآثار الأدبية قادرة فعلا على أن تضاعف معرفتنا بأسرار تكوينها على أساس تجريبى خالص ، فيبين أن هناك موقفا تجريبيا محوره الحوار بين فكر موضوعى يسأل ، ووقائع أدبية تجيب ، بشرط أن يكون جمال هذه الوقائع لا شعوريات الأديب وحده [١].

وإذا كان منهج شارل مورون فى النقد التحليلى يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية فى الإبداع ، فإن الدراسة القائمة عليه تشتمل على عمليات أربع :

١- وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى تبرز ملامحها التركيبية المتسلطة .

٢- دراسة ما يتم اكتشافه دراسة يمكن أن نقول عنها إنها موسيقية دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها .

٣- التفسير من زاوية الفكر التحليلى ، مما يقضى بالنقد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وبحركاتها .

٤- تحقق الناقد من صحة هذه الصـورة بالرجوع إلى حياة الكاتب [٢].

وبجانب تلك الدراسات النقدية التى اعتمدت على العملية النفسية التحليلية ، كان بعض النقاد قد تأثروا ببعض المدارس النفســـية التجريبية التى

---

(١) ص ١٧١ النقد الأدبى أصوله واتجاهاته — احمد كمال زكى

(٢) ص ٥٤ مقال بعنوان « النقد التحليلى » —ساميه سعد – مجلة الفكر المعاصر

لعبت دورا فى هذا الاتجاه مثل « هربرت مللر » فى كتابه « القصة الحديثة » سنة ١٩٣٧ ، و «فرجينيا ولف» فى بحثه « العلم والنقد » الذى صدر سنة ١٩٤٣.

وبتأكيد « سوزان لانجر » لهذا الاتجاه فى كتابها « الفلسفة فى نغمة جديدة » والذى صدر سنة ١٩٤٢ ، تتم الصياغات الفكرية النهائية لهذا التوجه النقدى ليكون مدا مؤثرا فى العملية النقدية على أوسع نطاق .

واذا كان النقد القائم على التحليل النفسى قد عرف منذ قديم فإن التأصيل قد تم بفضل جماع تلك المجهودات سالفة الذكر سواء ما اعتمد منها على المدرسة النفسية التحليلية أو على النفسية التجريبية ، والتى أكدت هذا الإتجاه حتى صار منهجا نقديا يعتمد عليه كثير من النقاد حين يتصدرون للعمل الأدبى أو القطعة الفنية بالتحليل أو التفسير ، وصار اتجاها عالميا له صداه وأنصاره فى نقدنا العربى .

فقد سار أمين الخولى على أساس النقد النفسى عند تناوله بالتحليل لحياة أبى العلاء المعرى ، ويفرض على « الأمناء » أن يتحركوا صوب الاتجاه النفسى بقدر ما يسعفهم علم النفس على كشف غوامض التجربة الفنية ، وهذه دعوة معتدلة لأن صميمها هو اتخاذ نتاج التحليلات النفسية كوسيلة لفهم العمل الفنى ، وسار على الدرب نفسه كل من محمد خلف الله أحمد الذى يرى أن النص الأدبى فى حدود أنه أدب عبارة عن خبرة جمالية قوامها اللغة ، فلم يسرف فى اصطناع الفرويدية ، وإن أخذ بمسألة النماذج والطبائع بافتراضات تشابهات بين بنى البشر[1].

ويعد كل من أمين الخولى ومحمد خلف الله أحمد رائدى هذا المجال فى نقدنا العربى ، وان كان هناك بعض الباحثين ممن يقدم العقاد ويعقد له ريادة هذا

(١) راجع ص ١٨٢ النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته أحمد كمال زكى

الميدان ، ويمكن التوفيق بين تلك الآراء على أساس أن الريادة بالنسبة للأولين فيما يخص الجانب النظرى من الاتجاه النفسى فى النقد ، والعقاد قد اهتم بالجانب التطبيقى منه.

ثم كان بعد من تعمق من الباحثين فى المصطلحات والمفاهيم الجديدة لعلم النفس، فتحدثوا عن الكبت والفصام والعقد وما إلى ذلك مثل أنور المعداوى وغيره .

يضاف إلى ما سبق جهود مصطفى سويف فى كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، ومن قبله محمد النويهى والعقاد ، ثم عز الدين اسماعيل وفاروق خورشيد ، لتكون المحاولات بعد ذلك لمعرفة الحركة الباطنة لعملية الإبداع أو الخلق الفنى »[1].

ومع أن هذا المنهج قد عدّ واحدا من المناهج التى يعتد بها ويعول عليها فى النقد ، إلا أن الباحثين من النقاد قد انقسموا حياله إلى طائفتين فى العالمين العربى والغربى ، طائفة تحذر من استعمال وتوظيف علم النفس فى الدراسات النقدية وأخرى تتحمس له ، ويعد أفراد هذه الطائفة أنصارا لهذا المنهج ولا يعتدلون فى استخدامه . وإن كان الأليق بالأدب هو استخدام المنهج النفسى بحذر ليبقى فى حدوده المألوفة ، وذلك يرجع إلى وعى الناقد وحسن توظيفه للمنهج حين يتعامل معه وبه ، ليستعين به ويساعده مجرد مساعدة على توسيع الآفاق فى النظر إلى العمل الفنى ، طالما كان الهدف هو الوصول إلى تفسيره وتحليله بالطريقة المثلى لفهم أبعاد هذا العمل الفنى ومعرفة المؤثرات والتدقيق فى مكوناته لاستشفاف ماهيته وعناصره ، لأنه بقدر ما يستخدم كل علم وكل منهج فى دائرته المألوفة ، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها ، وكذلك علم النفس عندما يستعير الناقد النتائج التى وصلت إليها المدارس النفسية فيما بعد .

---

(١) ص ١٧٤ المرجع السابق .

ولأن الأدب الذى هو موضوع النقد الأدبى ليس إلاّ نشاطا إنسانيا ، ولأن طبيعة العلاقة بين الأدب والنفس كانت موجودة ، كانت هذه الاستعانة المفيدة والمجدية بعلم النفس فى فهم النص المبدع ، حيث عبر الإنسان عن نفسه لمس آثارها وشيئا من ملابساتها ، وعلى مر العصور كان يحاول استكشاف أبعادها ، وما تاريخ البلاغة إلاّ صورة لذلك [١].

المفهوم والفحوى :

هو اتجاه يعتمد على نتائج الدراسات والأبحاث النفسية التى تنتسب إلى علم النفس أو التحليل النفسى للكشف عن جوانب الشعر باعتباره عملا فنيا ، سواء منها ما يتصل بأبعاد العمل نفسه وخصائصه أو منتجه ومتلقيه ، دون أن يهمل استخدام سائر المعارف المتاحة ، فى شتى العلوم والفنون لتحقيق أهدافه وغاياته[٢] ، وهو دراسة البواعث والدوافع والآثار النفسية عند الأدباء والقراء .

وهذا المنهج فى صميمه حين يعرض للمبدع أو المتلقى لا يكون ذلك إلاّ للشرح والتفسير والكشف عن مزايا العمل نفسه ، وبيان جوانبه المختلفة ، كما يقوم فى الوقت نفسه بتمهيد الطريق لتقويم العمل الفنى ، لأن العملية التقويمية فى النقد أياً كان المنهج هو واسطة العقد ونقطة الالتقاء أو الخيط الذى يجمع مختلف المناهج النقدية فى نظمه ، وإن كانت الغاية التقويمية ودرجتها تختلف من منهج لآخر ، فتقويم العمل الفنى من خلال المنهج النفسى مثلا لا يصل إلى درجة الحكم الشامل ، وإنما يختص بتفسير رموز ذلك العمل وصوره الفنية فى أصالتها وابتكارها وامتياحها من اللاشعور ، واستقصاء دلالاتها على صدق المبدع ذاته ، وموقفه من قضايا عصره ومجتمعه ، كما يتناول الشكل الفنى الذى آثره الفنان فى التعبير عن ذلك ، بل إن تشكيل العبارة نفسها فى نظر هذا الاتجاه يعد من

---

(١) راجع ص ١٣ التفسير النفســـسى للأدب . — عز الدين اسماعيل

(٢) ص ٢٥ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى — سعد أبو الرضا

أهم مظاهر الشخصية وأسباب الدلالة عليها .

وهو بكل ذلك يكشف ويوضح لنا قيمة العمل الأدبى ، إذ يدخل فى صميمه ويعايش علاقاته ، كما يبحث كل موقف وكل نقطة بل وكل عبارة ، مستعينا بكل ذلك فى فهم أغوار العمل الفنى وسبره وكشف أعماقه ، لأن هذا التدقيق فى المنهج والملاحظة المجلية للجزئيات دأب العـلم نفسه (أعـنى علم النفس المعملى) والـذى يعـد المنهج النفسى أحد امتداداتـه أو فروعـه ، وهذه المعاناة التحليلية للقطعة الفنية تدعو المتلقى إلى موقف إيجابى يتخذه بنفسه للحكم ، لا سيما والعمل الفنى يحقق المشاركة الوجدانية بين هذا المتلقى ومبدع ذلك العمل، فالنظر إلى القطعة المبدعة عبر المنظور النفسى فى النقد يكشف لنا عن سمات نفس صاحبها فى أدق خباياها . لأن العمل الأدبى استجابة معينة لمؤثرات خاصة حيث يصور عن مجموعة القوى النفسية ، كما أنه نشاط ممثل للحياة النفسية ، لذلك يحاول الاتجاه النفسى [1] أن يجيب على الطوائف الآتية من الأسئلة [2] أو يحاول الإجابة عنها على الأقل : -

١ - كيف تتم عملية الخلق الأدبى ؟ وما طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها ؟ وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتى كامن فى النفس ؟ وكم منها طارىء من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفذ الطاقة الشعورية فى التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبى ؟ .

٢- ما دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ النفسية للعمل الأدبى أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه ؟ .

---

(١) ص ٣٤٥ التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى — بدوى طبانة

(٢) ص ١٨٩ النقد الأدبى أصوله ومناهجـــه — سيد قطـب

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التى يبدو فيها ، وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبى ذاته ؟ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ .

يقول الشهيد سيد قطب بعد طرحه هذه الأسئلة للتعرف - من خلال الإجابة عليها - على كيفية الاستعانة والاستفادة بالطرح النفسى فى فهم الأدب وطبيعتها يقول : « هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسى ويحاول الاجابة عليها ، ولكنه لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة ، وحين يحاول الإجابة الحاسمة ، يبدو كثير من التكلف والتعسف فى تعليلاته وتأويلاته ، ومنشأ هذا فى اعتقادنا هو الإعتماد على علم النفس وهو أضيق دائرة من (النفس) بطبيعة الحال ، هذا إلى أنه وهو يتناول (النفس) لا يصل الى نتائج من نوع نتائج العلوم التى تتناول المادة الحاضرة أو الحيّة ، وعلم هذه مادته أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقى الضوء ولا يجزم »[1].

وعلى ما سبق فالنقد من منظور المنهج النفسى هو الكشف عن الأبعاد النفسية للعمل الأدبى ثم معرفة الظروف المتباينة التى ساعدت على تكوينه وبنائه من خلال الاستعانة بما توصل إليه علم النفس التجريبى والمعملى ، وان كانت هذه الاستعانة تفيد فى التحليل والتفسير والشرح المنبىء عن أطوار العمل الفنى ، فإنها كذلك تفيد فى معرفة مدى ما فيه من صدق أو افتعال لا يمثل جوانب حياة المبدع ، فيحكم الناقد على أساسه ، وبناء على هذا الكشف النفسى يمكن الوصول إلى جذور الأصالة لدى الأديب فى أعماله الفنية .

---

(١) ص ١٨٩ المرجع السابق .

أسس الاتجاه بين العلمية والمنهجية :

يمكن تناول هذه الأسس بالنظر إلى أصلين عامين وهما : -

١ - الشعور .

٢ - اللاشعور .

أولا : منها ما هو مرتبط بالشعور وهى :

١ - إرضاء الدوافع :

وهذه الدوافع كما يقسمها « ريتشارد ز » تنحصر فى دوافع النزوع أو الميول ودوافع النفور يقول : « إن الشيء القيم هو الشيء الذى يرضى أحد دوافع النزوع دون أن يتضمن ذلك كبت دافع آخر مساو له أو يفوقه أهمية ، وذلك حسب أولويات الدوافع [١].

ويلتقى هذا الرأى مع آراء عدة تتخذ من الاتجاه النفسى منطلقا لها فى تحديد قيمة الشعر مثل « مودبوديكن » التى بينت فى كتابها « النماذج العليا فى الشعر » كيف يحدث الأثر الفنى الرضا عاطفيا ، كما يلتقى مع « بنتام » أيضا فى ملاحظاته عن السعادة ، هذا إذا فهمنا أن الرضا العاطفى ، والسعادة وإرضاء الدوافع كلها بمعنى واحد من حيث إسهامها فى تحديد مفهوم القيمة الأدبية للشعر.

ونلاحظ فيما سبق أن مفهوم القيمة يعد مدخلا صالحا لعرض ما يتصل بهذه الأسس ومنها الدوافع ، وذلك لأن الشيء القيم لا يعد قيما إلا عندما يكون موضع اهتمام أو نفع ، فهو من ثم قيم ، فإن القيمة التى نبحث عنها هى القيمة الأدبية للشعر [٢].

---

(١) ص ٩٠ مبادىء النقد . ريتشاردز ترجمة مصطفى بدوى

(٢) ص ٩٠ المرجع السابق .

ويلتقى الناقد الأمريكى « كلينث بروكس » مع ريتشاردز فى هذا الأساس من أسس القيمة للشعر ، وذلك عندما تتسع لديه الوظيفة النفسية للشعر من منظور إرضاء الدوافع ، فتتمثل فيما يمنحه الشعر للإنسان من معرفة بالنفوس والعواطف البشرية والحياة ، وهى ليست معرفة لمجرد الخروج من قراءة القصيدة بفكرة أو حقيقة موضوعية وغير ذلك ، وإنما هى معرفة للمشاركة والإستيعاب وتحقيق المتعة الفنية .

٢ - الارتباط بالواقـــع :

وهنا يقتضى الإشارة إلى بعض جوانب عملية الإبداع الفنى للكشف عن أسس أخرى للقيمة الأدبية للشعر ، ويبدو أن الالتقاء بين الشعور واللاشعور يعتبر قاسما مشتركا فى تفسير هذه العملية عند كثير من الباحثين النفسيين والأدباء أيضا ، فمنهم من يؤكد أن التعبير يحقق الإندماج بين الشعور واللاشعور ، كما أن هذا الارتباط الواعى بالواقع أثناء التفكير الابداعى قوى لدرجة أن « روبرت طومسون » يؤكد أنه : « فى التفكير المتتابع للنشاط التمثيلى لابد من وجود التنظيم والضبط » يشير إلى أن موقف الابداع يتمثل فى عمليات الفكر المتتابعة بين قطبين : واقعى وخيالى ، وبينما يتضمن الأول ما يتصل بدقة المنطق والمعيار العملى وما يرتبط باستجابة الشخص للموقف الخارجي والباعث والحقائق المسيطرة على مجال الشخص ، يسمح القطب الخيالى للتيارات الداخلية أن تلعب بالوقائع الأصلية التى يمدها بها الإدراك الحسى وينتهى إلى أنه يوجد تحول من قطب إلى آخر واختلاف يتخلل كثيرا من الأسلوبين أو الســلوكين فى عمليات الفكر الحالية (١) .

وهذه أمثل صور الوعى فى ارتباط الموقف الإبداعى بالواقع برغم استغراق المبدع فيه وذلك بُعْدٌ هام من أبعاد القيمة الأدبية للشعر .

---

(١) ص ٢٩ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى . سعد أبو الرضـــا

٣ - تراسل الحواس وتبادلها :

بفضل هذا التراسل والتبادل بين صور الحواس تتلاقى فى النفس معطيات الحواس ليتم الابداع الفنى عند الشعراء وخاصة عندما يفقدها الشاعر تماسكها البنائى فى الواقع ، ليعيد بناءها من جديد بفضل خياله ، والذى يطلق عليه كولريدج : « الخيال الثانوى »[1] الذى يذيب الأشياء أو يحطمها أو يلاشيها ، كما يخلق خلقا آخر ذلك الخلق الذى يتمثل فى الصورة الشعرية التى برغم ذهنيتها لانتمائها لعالم الفكر ، فهى مستمدة من الواقع الذى أصبحت الكلمات رموزا له فى هذا الإبداع الجديد .

وهذه وظيفة الاستعارة بمفهومها الدقيق كما هو معروف فى بلاغتنا العربية ، وهنا يفرق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية ، فإذا كان كل مرئى حسيا فليس كل حسى مرئيا ، وذلك لأن مكونات الصورة رغم حسيتها واستمدادها من الواقع، قد مستها يد الشاعر حتى أصبحت أدوات ، والكلمات التى تعبر عنها صارت صورا تعبيرية لفكر الشاعر ومشاعره ، يقول أبو ريشه :

وطن عليه من الزمان وقار ... النور ملء شعابه والنار
تغفو أساطير البطولة فوقه ... ويهزها من مهدها التذكار
والموت جرح الكبرياء بصدره ... يعوى وتضحك حوله الأقدار

وهذه الأبيات يعالج الشاعر فيها قضية وطنية ولكنها جاءت من واقعيتها أفضل ما يكون فى التعبير من خلال خيال الشاعر وعاطفته ، والتى أنتجت هذه الصور الرائعة ، حيث جعل من الأفكار مادة صالحة للاستمتاع الفنى ، وكانت الأدوات الواقعية هى الأساس البنائى لهذه الصور ، الا أنها اكتسبت ألوانا جديدة وحيوية مؤثرة . فالوطن الذى هو مساحة جغرافية بكل أبعادها العرفية تشارك الحواس فى تحديد مفهومه ، إلا أن الشاعر يجعل منه فى نقله متأنية متجاوزا

---

(١) راجع ص ١٧٩ وما بعدها فى أصول النقد الأدبى وقضاياه للمؤلف

ما عرف إلى نمط آخر فيه الإحساس والحركة ، ينبض بالحيوية الشاخصة متوسلا بهذا العنصر المعاون على إعادة تركيب الصور ، وهو ما يعنى بالتراسل والتبادل وهما يتبديان هنا على صورة الوطن وقد تحول إلى إنسان خبير بالحياة ورزين وقور ، زاده مرور الزمان هيبة وصمودا ، مما يوحى بالصلابة والعزة والنضج ، والريشـــة نفسها هى التى أبدعت فرسمت الخطوط وصورت الحق فى الوضوح ثم القيمة الروحية والحضارة نورا ، فشخصت الوطن وجسمت الأدوات التالية ، وتستمر الصور الجزئية التى تعتمد على الرموز المشعة فى دورها الفاعل من خلال الواقع حسا لاقطا لإمكانات التعبير وقالبه ، والخيال فكرا ومعملا لإكساب الصور جمالها الأخاذ والمؤثر وهكذا نجد الأساطير تغفو لتلمح بين ومضات الصورة وطنا عريقا فى بطولاته ، وإذا بالكبرياء المعنوى يجسَّم ماديا من خلال الإستعارة ، ليس هذا فقط ولكن الخيال يسعف الصور ، فيبتكر كبرياء غير معهود فى المعاجم ، لأنها كبرياء تجرح وتمتد القسمات الموضحة فيعوى الجرح ، ويأتى دور دلالات اللفـــظ « يعوى » وإيحاءاته ، ثم ضحك الأقدار حول الموت ساخرة ، كل هذه الصور الجزئية المؤتلفة الممتدة الخادمة للمعنى والمشخصة له ، يربطها خيط شعورى دقيق يبعث فيها الحيوية والحركة والنشاط . هذه الصور التى تتجلى فيها أبعاد الشاعر النفسية ، وهى كما نرى ليست صورا للواقع العيانى المرصود بكل تجسده وتعينه، مما يجعل الصورة مطلقة لا تحدها حدود وبذلك يكون تأثيرها فى المتلقى غير محدود أيضا .

٣ - نظرية الجشطالت والعمل الأدبى :

حاول بعض نقاد الأدب أن يستفيدوا فى تناولهم للعمل الفنى من نظرية «الجشطالت» ، وكانت وجهة نظرهم تتفق مع الجشطالتيين العام والذين يعدون السلوك متصفا بالكلية ، وهذه الكلية للسلوك هى التى تحدد دلالته وفحواه ، ومن ثم فإن هذا الاتجاه يدعونا إلى تفهم العمل الفنى ككل فى اتساعه وشمول معناه ، ورفض تجزئته ، والنظر إليه كوحدة نفسية تتجسد فى اتحاد مكوناته الفنية ، وارتباطها مع بعضها بالفكر والوسائل التعبيرية كالصوت والحركة ، وما

إلى ذلك من دلالات الكلمات وإيحاءاتها فى السياق العام النفسى النامى ، وما يحدثه الخيال والحقيقة فى مدركات الشعر ، والإطار الايقاعى الذى يضم كل هذه العناصر المتوثقة ببعضها ، حيث إنه تجسيم لحالة نفسية واحدة ، تحدث الرضا لدى المتلقى ويمكن أن يعد ذلك أساساً لمفهوم الوحدة الفنية للقصيدة الشعرية .

وهكذا نجد أن ارضاء الدوافع والاستغراق فى التجربة مع الارتباط بالواقع ، وتراسل صورالحواس ووحدة العمل الفنى بكل مقوماته تسهم فى تحديد قيمة الشعر.

ثانيا : ما هو مرتبط من الأسس باللاشعور وهى :-

١ - الجنس : ويجعله النقاد الذين ينتمون لهذا المنهج أساس العمل الفنى ، متخذين من تحليلات فرويد أساساً ومنطلقا ، ويكون نجاح الشاعر فى التسامى بهذه المادة والانتقال بها من مجرد الكبت إلى منطقة الفن لتكتسب الطابع الإنسانى دليلا على صدقه وأصالته ، وكل شاعر أصيل فى نظر فرويد ومدرسته يستمد صور خياله من اللاشعور الغريزى والجماعى ، ولكنه يتسامى بهذه الصور فينقلها من أصلها الغريزى المحض إلى صورة عامة صبغت بصبغة البيئة واكتسبت طابعا إنسانيا ، وبإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالاتها اللاشعورية فى حياة الشاعر ومجتمعه ، نقف على أصالة الشاعر وطريقة تمثيله لتجاربه ، ويفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعرى وأصالته والأسباب النفسية والاجتماعية لتأثير نجاح الشاعر فى مجهوده[١] .

وهذا التركيز والمغالاة فى جعل الجنس أساساً للقوة الموجهة لحياة الكاتب وانتاجه لاقى نوعا من العصيان والتمرد كانشقاق «أتورانك» على فرويد واعتماد بعض اتباع المدرسة النفسية على الناحسة التجريبية لا على الجانب التحليلى ، وفرويد نفسه ينفى أن تكون الأحلام بأسرها ذات طبيعة جنسية[٢] ، كما استدرك

---

(١) راجع الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . محمد غنيمى هلال .

(٢) ص١٦١ محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى . فرويد . ترجمة أحمد عزت وغيره .

تلاميذه عليه فجعلوا غريزة الجنس إحدى الغرائز التى ترجع إليها الحياة النفسية، وليست الغريزة الوحيدة وراء ذلك ومن هؤلاء «آدلر» الذى أرجع الفن إلى غريزة حب الظهور أولا[1] .

وأخيرا قد تغير موقف الدراسات النفسية من الغرائز بفضل اكتشاف الدوافع والميول ، فأصبحت لا تعترف بها على أساس أن هذا تفكير دائرى مغلق ، ومن هنا نستطيع أن نرفض الزعم القائل بأن الفنون جميعا مظهر من مظاهر الغريزة الجنسية : «لأن وحدة الغريزة الجنسية عند كل الناس إذا ارتبطت بوحدة الغاية من الفن لهذا المفهوم كان لابد أن تجعلهم جميعا فنانين[2]» وهذا ما لم يحدث فعلا . والدراسة التطبيقية لهذا الاتجاه تظهر بوضوح فيما قام به «جوزيف ودكروتش» من دراسة «لادجار ألان بو» فى كتابه ادجار ألان بو دراسة فى العبقرية سنة ١٩٢٦ ، كما اعتمد محمد غنيمى هلال على ذلك فى تحليله لأشعار قيس بن الملوح العامرى ، فأثبت وجود شخصيته وصدق مشاعره وذلك فى دراسته : «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» والعقاد فى دراسته لأبى نواس .

٢ - التكثيف : Condenstion :

وهو مبدأ أساسى فى الاتجاه النفسى ويرتبط ارتباطا وثيقا بما يسميه «بريسكوت» : «بالنقل المكانى أو الخلل المكانى» وقد تحدث فرويد عن ذلك فى الأحلام للتعبير عن «التداخل غير التام بين فكرتين أو أكثر مما ينتج نموذجا متميزا مخالفا للحقيقة ، لكنه ينكشف بواسطة بعض الكلمات ، ونظرا لاعتماد الأحلام والشعر على اللاشعور فقد تشابها كثيرا فى هذه الناحية ، ومن ثم وجدنا من سمات العمل الشعرى من حيث اعتماده على اللاشعور الا تتخذ فيه المواقف الإنسانية بسماتها وأبعادها الزمنية أو المكانية كما هى فى الواقع ، فتتداخل الكلمات أو الشخصيات فى المكان والزمان وتتقارب أشتاتها ، مما يجعل الصورة

---

(١) ص٨٢ دراسات فى علم النفس - حامد عبد القادر .

(٢) ص٩٠ تذوق الأدب ووسائله - محمود ذهنى .

الشعورية تجمع عناصر متباعدة غاية التباعد لكنها سرعان ما تتحد وتأتلف فى إطار شعورى واحد[1] ، وهذا بدوره يؤدى إلى كون المعنى الظاهرى فى أحيان كثيرة أقل أهمية من المعانى الخبيئة ، كما هى تفسير الأحلام ، فظاهر ما ينقل من الأحداث المرئية شىء وما تنم عن معانى غير ظاهرة شىء آخر ، ولذا أصبح المعنى الثانوى أو الخبىء فى الصورة الشعرية هو الأهم ، وهو ما يرمى إليه الشاعر ، بل قد يتم النقل باستبدال الشاعر عنصراً كامنا بشئ أبعد أو أنأى خلال نوع من التلميح أو الاشارة[2]

فالصورة الشعرية المكثفة عندما يجمع فيها الشاعر بين أشياء قد لا تجتمع فى الواقع ، أو خطوط قد لا تلتقى فى الحياة ، فإن هذا التأليف والتكوين والخلق ليس اعتباطيا وإنما هو أقرب إلى التنسيق النفسى للأحاسيس والمشاعر ، وبذلك يرتفع التكثيف بروح الشعر لأنه فى الحقيقة رؤية نفسية مما يجعله ركيزة فى الصورة الشعرية ، وبذلك يعد التكثيف وسيلة بارعة لعرض التجارب الفنية عرضا ناجحا يكشف عن قيمتها الإنسانية والفنية .

٣ - التعويض : Compenstion :

وقد يتعاون «التعويض» مع ما سبق من أصول ومبادىء اسهاما فى إضاءة جوانب العمل الفنى وكشفا عن قيمته ، وقد استعمل هذا الاصطلاح بواسطة مدارس التحليل ليعنى (الميكانيكية) التى بها يخفى الشخص ضعفا أو نقصا وقد يسمى هذا المبدأ الاستبدال أو الابدال Replacement وذلك بأن يستعيض المرء عن مظهر الرغبة أو الوجدان أو الميل الغريزى الذى اضطر إلى كتمانه أو اخفائه فى طيات نفسه بشىء آخر أقل منه شأنا وأسلم عاقبة ، ويتفق مع عرف المجتمع ، ويرتبط بهذا المبدأ فى الفن ظاهرة نفسية هى الإعلاء أو التسامى Sublimation وذلك بأن يحول الإنسان طاقة غرائزه وميوله الفطرية عن مظاهرها الوضعية الضارة

---

(١) ص١٧ - ١٨ التفسير النفسى للأدب . عز الدين اسماعيل .

(٢) ص٣٥ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى . سعد أبو الرضا .

بالمجتمع إلى أشكال سامية يقرها المجتمع ويضعها فى مرتبة أعلا منها [١] .

وبمعاونة ذلك العنصر يمكننا أن نكشف عن خفايا كثير من النصوص الشعرية بتحليلها وتفسيرها تفسيرا أكثر خصوبة وإمتاعا وإثراء للنص نفسه ، وقد استند العقاد على هذا العنصر كثيرا ، وهو من الذين تحمسوا إلى أبعد مدى للشعر الوجدانى الذاتى بحكم ريادته لإحدى المدارس الرومانسية فى الوطن العربى ، غير أن جهوده فى البحث الدائب عن خلجات النفس البشرية كانت تقوده إلى إحالات ترفضها طبيعة الشعر من ناحية ، ومن ناحية أخرى ثمة أنواع من الأدب يصعب ظهور الفنان فيها كالملحمة والدراما .

وكان العقاد على أساس هذا المنهج يختار من الأدباء من أجاز انتاجهم فنيا ولهم أصالتهم الفردية التى لولاها ما كلف نفسه عناء دراستهم ، وتفسير حياتهم فى ضوء عقدهم وطبائعهم ، ويجدر بنا أن نلحظ هنا أن العقاد الناقد ليس هو العقاد الذى يدرس الشخصية ، العقاد الأول يعنى بالتوجيه والتقويم أو بالحكم القاطع ، والثانى يحرص على التفسير والتعليل فقط [٢] .

والواقع أن كلا من العقد والطبائع وما يتفرع عنهما من اقتراح نماذج نظرية يخطط لها السيكولوجيون ، كانت كلها هم العقاد الدارس الناقد ، وقد تناول العقاد فسيولوجية الشخص وطباعه وخاصة نظرية العقد العصبية والمذهب السلوكى فى ضوء الفصام والاستصلاف والنرجسية اشتهاء ذاتيا كانت أو توثينا ذاتيا ، واقترب إلى حد كبير من مجال اللاشعور واهتم بالصدام الاجتماعى والصراع الاجتماعى والتاريخى ويصرح بأننا لابد من العناية فى المستقبل بالغدد وإفرازاتها ومعرفة علاقاتها بحالات الإنسان النفسية [٣] .

---

(١) ص٦٧ أصول علم النفس . أمين موسى قنديل .

(٢) راجع كتاب النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته . أحمد كمال زكى .

(٣) ١٨١ المرجع السابق .

وكان العقاد مع محمد النويهى من أبرز الذين فطنوا إلى أن الخروج عن القاعدة يحقق العبقريات الفذة ، ومن ثم ينبغى مراجعته فى ضوء آراء السيكولوجيين ومصطلحاتهم ودلالاتهم الدقيقة واتخذا من بشار وأبى نواس وغيرهما مثالا[1] .

وقد وظف العقاد عنصر التعويض حين علل شعر أبى نواس الذى يعلن فيه زهده فى المرأة ، حيث رأى فيه تعويضا لإعراضها عنه لأنه كان يشتهيها فيقول : «كان أبو نواس يشتهى المرأة فلا تستهويه ، فليدار خيبته معها فجمع المتكلمون عنه على رفضه للزواج ، ولم يصدقوه كل الصدق»[2] . كما استغل هذا العنصر أيضا فى تحديده بعض ملامح شخصية ابن الرومى من خلال شعره فى كتابه : «ابن الرومى حياته من شعره » .

٤ - **الإسقاط** : Projection :

من الأسس التى يمكن أن يستند إليها الناقد الأدبى فى تفسير وتحليل الشعر كشفا عن قيمته «الإسقاط أو الانعكاس » ويستعمل لدى المحللين النفسين ليعنى موقف الشخص عندما يشعر بالذنب أو النقص ، فينسب عيوبه لغيره لا شعوريا كنوع من الدفاع ضد المشاعر غير السارة التى تسببها له هذه العيوب .

وقد اعتمد العقاد - أيضا - على ذلك فى تحليله لشعر ابن الرومى لا سيما وهذا الأخير يدافع عن لحيته القصيرة - فى مجتمع يرى ذلك نقصا وعيبا فى الرجولة - ويعيب طول اللحى يقول :

والبحترى ذنوب الوجه تعرفه   وما رأينا ذنوب الوجه ذا أدب

ولقد بلغ الأمر بالنسبة للإسقاط أن أصبح بعض النقاد يستفيدون من طريقة « روشاخ » الإسقاطية المتمثلة فى استخدام بقع الحبر للكشف عن خبايا النفوس عن طريق اسقاطاتها المختلفة على هذه البقع ، ويقارنون بينها وبين تصورات

.... المرجع السابق . (٢) ص١٧٢ أبو نواس . العقاد .

الأشكال المختلفة فى العمل الفنى المبدع ويستغلون دلالاتها اللاشعورية فى تفسيره وتحليله .

٥ - النماذج العليا :

وقد يعتمد الشاعر فى قصيدته على نموذج من النماذج العليا وهى كما عرفها « يونج » صاحب فكرتها عبارة عن صورة إ بتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى شارك فيها الأسلاف فى عصور ابتدائية ، وقد ورثت فى أنسجة الدماغ بطريقة ما ، فهى إذن نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية . أما كيف انتقلت من جيل إلى جيل ، فإذا كان يونج يرى بوراثتها فى أنسجة الدماغ كما يقول ، وسواء كانت الوراثة نفسية أو بيولوجية ، فليس هناك من برهان قاطع على ذلك .

تلك النماذج التى يتمثل بعضها فيما تنقله الأساطير التى تشتمل على أكبر قدر من مجموع تجربة عصرها الثقافية ، فإذا كانت أساطير عصور مزدهرة فإنها تشتمل على كل شىء بالنسبة لعصرها كما يرى « مارك شور » وهذا يؤدى إلى اكتمال الشعر فحيويته لا تنال منها تحولات من التعقل ، لأنها تكون قد نالت ثقلا وطبقات متفاوتة فى المعنى ، وعلى هذا الأساس فالوعى اللاشعورى يربط ويوحد بين الناس فى نظر « ويل رايت » فى مقاله « الشعر والاسطورة والواقع » حيث يقول : « إن الوعى الاسطورى يعد الرابطة التى توحد الناس بعضهم مع بعض وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه ، وهو الذى انبثقت منه البشرية ودون إشارة تعود إلى مستقرها ماديات الأشياء العظمى »[١].

ومن ثم فإن الصورة الشعرية التى تعتمد على نموذج من النماذج العليا أو الأسطورية تذخر بشاعر ثرة نتيجة ما يتجسم فيها من أهواء ونزعات ترتبط باللاشعور الجمعى عند الإنسان ، فتكون عنصر تأثير فى القارىء وجذب له .

---

(١) ص ٢٢٦ النقد الأدبى — وليم فان أوكونور

وتلك الأصول السابقة تسهم فى تحليل وتفسير العمل الفنى - كما وضحنا - باستثمارها فى الكشف عن قيمته ، تلك القيمة التى تعد كمدخل لدراسة تلك الأسس سواء منها ما ارتبط بالشعور أو اللاشعور ، وهى لا تضع قوالب للتحليل والتفسير والتقويم لأن ذلك فيه فرض يتعارض مع حرية المبدع والمتلقى وطبيعة العمل الفنى نفسه ، ومع ذلك تبدو البراعة فى استخدام أصول هذا الاتجاه إذ أنها تسهم فى إضاءة جوانب عدة من العمل الفنى كشفا عن مصادره اللاشعورية وارتباطاته بمجتمعه وشخصيه مبدعه ، وموقفه من عصره كما يعايش هذا الاتجاه النقدى علاقات العمل الفنى ، ويبحث فى مواقفه بل وكل نقطة وكل عبارة ، ومن الملاحظ أن التجربة التطبيقية للمنهج النفسى فى النقد نبهت إلى أن المحلل النفسى «إذا كان لا يستطيع أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية ، فإن الأديب لا يحتاج عادة لكى يفهم إلى كل ما يحتشد له المحللون النفسيون . وتقوم نظرية الفحص الباطنى أساسا على أن النتاج الأدبى للأديب صورة نفسية ، وتاريخ لحياته الباطنية ، وينبغى أن ينحصر دور الناقد فى البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود ، وإذا تعذر ذلك اى إذا عجز الناقد عن التعرف اليه من خلال أدبه فليس من شك فى ان هذا الأديب بخاصة إذا كان شاعرا ينبغى ألا يعرف أو يدرس ، ولو كان له عشرات الدواوين (1).

والاتجاه النفسى غير منحصر فى الأسس السابقة فقط ، بل هناك عدد من الأسس النفسية الأخرى التى يمكن أن تسهم فى تفسير الأدب ، ولكنها أكثر وأشد ارتباطا وأوثق علاقة بالعمل الفنى فيما يتصل بجنس النثر .

كما أن الأسس النفسية المعتمدة فى المنهج النفسى فى النقد لا يقف اهتمامها عند العمل الفنى ، ولكنها تتناول المبدع والمتلقى فى علاقاتهما بهذا العمل للكشف عنه كشفا نفسيا يسهم فى بيان طبيعته وطبيعة موقف الفنان التى صدر عنها هذا العمل ، بل واستجابات المتلقين له ، وأسس ذلك

---

(1) ص ١٧٤ النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته . أحمد كمال زكى

وهذا يخصب العمل المبدع الذى بصدده الناقد لكى ينخله على أساس هذا التوجه ويثريه .

ومن الجدير أن نذكر هنا أن أصول الاتجاه النفسى فى النقد والتى عرضناها فيما سبق لم تتخذ هذه الصورة التى بدت عليها الا بعد نمو هذا الاتجاه وتناميه عبر الدراسات المتواصلة خلال رحلة طويلة تبلورت فيها هذه الأصول .

واذا كانت هذه الأصول على هذه الصورة الأخيرة مرتبطة بعصرنا وبتطور العلوم التجريبية ، فليس معنى ذلك أن النقد العربى قبل العصر الحديث قد خلا تماما من مثل هذا اللون من التفكير ، وانما كانت هناك لمحات دالة تقترب منه حسب طبيعة الحياة العربية الفكرية فى عصورها المختلفة والتى قد يبلغ الازدهار الثقافى فيها حدا ما بحيث يظهر هذا التفكير فى شكل منهجى منظم .

من ذلك ما يتعلق بالنقد الموضوعى من نظرات الجرجانى فى القرن الرابع الهجرى ، فقد جره الكلام عن القدماء والمحدثين الى أن يخوض فى العناصر التى يــكون بها الشعر . ومنها الطبع ، فيه يكون المرء شاعرا على حين يكون جاره مفحما بكيئا . وبه تفضـــل القبيلة أختها خطابة وفصاحة وشعرا ، وهو عند شاعر غيره عند آخر مختلف ، وهم تبعا له مختلفون ، ويظهر هذا الاختلاف فى مظاهر عدة كرقة شعرّ أحدهم ، وتصلب شعر الآخر ، وكسهولة الألفاظ أو توعرها .

وفى هذا الكلام إشارة إلى أن الأدب صورة لطبع الأديب ومرآة لنفسه وتصوير لفطرته وما جبل عليه . لماذا يتفاوت الشعراء صياغة ومنحى ، وينابيع شعر ؟ لأمور عدة ، من أهمها تفاوتهم فى الطبع .

وقد أشار ابن قتيبة إلى شىء من ذلك حين تكلم على المطبوع من الشعراء وعلى أنهم فى الطبع مختلفون . إلا أن إشارات الجرجانى لتلك الناحية بالتحليل تجعله من أوائل من فهموها فهما دقيقا وبصورة علمية حيث إنه دعم الصلة بين الأدب والأديب ، ويقرر أن كليهما صورة لصاحبه ودليل عليه وهذا ما يراد بالنقد النفسى ، والجرجانى يبدو أكثر موضوعية حين يجعل الطبع السهل الرقيق لا

يصدر عنه الا شعر سهل رقيق ، والالفاظ الجافة والكـلام المعقد يصوران نفسا جافة ، وذهنا معقدة . بل إن الصلة بين الأديب وصاحبه لأعمق من ذلك ، فهى لا تقتصر على طبعه وروحه ، بل تتصل أحيانا بصورته وخلقته ، تتصل بالأعضاء ووظائفها ، يختلف الشعراء فى الكلام فيرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحـدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق - فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجاف الجلف منهم، كز الألفاظ، معقد الكلام وعر الخطاب. حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته ، وفى جرسه ولهجته، وتأثر الأدب بخلقة صاحبه، وأعضاء جسده فكرة كان القاضى الجرجانى أول من قررها وأفصح عنها افصاحا .[1]

إشكالات الممارسة التطبيقية للمنهج :

يشير أكثر من باحث فى الأدب والنقد إلى أن العملية التطبيقية للمنهج النفسى فى النقد محاطة بسياج من المخاطر يخشى منها على الناقد الذى يتخذ من هذا المنهج أداة التحليل والتفسير للعمل الفنى ، وأن هناك منحنيات خطرة يجب أن ينتبه إليها فى معطيات هذا الإتجاه منها : خطورة أن يستحيل النقد الأدبى تحليلا نفسيا فيختنق الأدب فى هذا الجو لأنه من الواضح أن العمل الفنى الردىء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية كلاهما شاهد ، فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية ، لم نتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها ، وفرزها وتقدير قيمتها ، كما فى المنهج الفنى وذلك خطر ومنزلق غير مباشر ، وقد يلتفت إليه فى أول الأمر ، ولكنه يؤدى إلى توارى القيم الفنية وانغمارها فى لجة التحليلات النفسية [2] .

(١) ص ٢٠٠ - ٢٠١ تاريخ النقد الأدبى عند العرب — طه أحمد ابراهيم

(١) ص ١٩٧ النقد الأدبى أصوله ومناهـــجه . — سيد قطب

وإذا كان من الممكن الانتفاع بالدراسات النفسية فى مجال الابداع الأدبى ذاته كالكشف عن كثير من الحقائق النفسية - وخاصة فى الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسى - الذى يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة إلى حد ما - عن أذهانهم ويزيدهم بصرا بالطبائع والنماذج الإنسانية ، ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة فى القصة والتمثيلية والتراجم ، وقد انتفعوا بهذا كله فعلا . فإن الخطر يجىء للفن من ناحية الإغراق فى هذا الانتفاع ، حتى تغرق سمات العمل الفنى فى غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الأدبى محضرا لجلسة من جلسات التحليل أو وصفا لتجربة معملية ، كما نشاهد فى بعض الأعمال الأدبية الحديثة [1].

وقد يساعد علم النفس فى فهم نفسية الكتاب وتحليل الشخصيات الروائية التى يبتكرها أولئك الكتاب ، ولكنه قد يضللنا فى ذلك الفهم وهذا التحليل .

ولذا يجب الحذر ونحن نستفيد من علم النفس فى الأدب والنقد من أن ينتهى الأمر باقحام مصطلحات علم النفس ، وما يمكن أن يكون قد استنبطه ذلك العلم من قوانين عامة ، على الأدب ودراسته، ومن البدهى أن فى استطاعتنا أن نفهم ونحلل العناصر النفسية الفريدة ذاتها ، دون استخدام للمصطلحات الضخمة والقوانين الطنانة وذلك لأن فهم النفس البشرية شىء وعرض نتائج أبحاث علماء النفس وإقحامها على الأدب شىء آخر [2].

وقد فهم بعض ممارسى النقد النفسى أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الإنسانية خبرا من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتحليلاته قد صارت حقائق مسلما بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية وهذا وهم كبير كما يشير الى ذلك الأستاذ سيد قطب .

---

(١) ص ١٩٨ المرجع السابق .

(٢) ص ٤٩ فى الأدب والنقد .

كما أن بعض النقاد لم ينتبه إلى أن عمل الأديب غالبا مضاد فى طريقته لعمل المحلل النفسى ، فالمحلل النفسى يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصيته ، والشخصية أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها ، لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسى لا يستطيع إطلاقا أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية فى الأدب كثيرا ما تسبقان وتفوقان « علم النفس » المحدود فى كشف عوالم النفس والاهتداء إلى السمات والطبائع والنماذج البشرية .

ويشير محمد مندور وهو أحد الذين عارضوا هذا المنهج بشدة إلى مخاطر استخدام هذا الاتجاه مفرقاً بين الأدب وعلم النفس بقوله : « الأدب موضوعه الإنسان فى ذاته ، وفى استجابته لما حوله ، وهو فى هذا شبيه بعلم النفس ، ولكنه ثمة فرق جوهرى بينهما هو : أن علم النفس يتناول الظواهر العامة ، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفردى المميز لكل إنسان عن أخيه .
فالباحث فى علم النفس - مثلا - يتحدث عن الخيال والعاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، وأما الأديب فإن كان شاعرا تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصيا صور شخصيات يبرز ما فيها من أصالة ، حتى إنه ليفرق بين أنواع الشخصيات التى تشترك فى لون واحد عام ، فتصوير (البخيل) فى رواية « موليير » مثلا غيره فى رواية « أوجين جرانديه ل هونوريه ، بلزاك ، فكل كاتب يختار نواحى من البخل وحركات خاصة تنم عنه غير ما اختاره الآخر » [1].

والواقع أن ما ذهب اليه محمد مندور من تفريقه بين علم النفس والأدب ، هو توضيح للخلاف بين ميدانين متباينين بالنظر إلى موضوعهما ، وهذه الفروق ترجع

---

(1) ص ٤٧ الأدب والنقد محمد مندور

للاختلاف بين الشكلين ، ولكن المقصود من المنهج النفسى فى النقد ، هو الاستعانة بما توصل إليه علماء النفس فى تحليلاتهم أو تجاربهم النفسية فى فهم الأدب أو الأديب ، وما استشهد به من اختلاف الغريزة الواحدة حسب اختلاف متناوليها من الكتاب فى توظيفهم لها ، هو نتيجة يتوصل اليها الناقد المتكىء على المنهج النفسى ، وعلّ الأمر يزداد وضوحا حينما نراجع ما سبق تناوله من خطوط هذا المنهج فى الصفحات السالفة .

ويقرر محمد مندور أيضا أن استخدام علم النفس فى نقد الأدب يجب أن يتم فى حذر لأننا بذلك نذهب الأصالة الموجودة فى العمل الأدبى ، فتفهم الشخصية الروائية - مثلا - أو تحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة لايصدق إلا فى التخطيطات الكلية ، وذلك لأن النفوس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقا تاما ، ومن هنا - كما يقول مندور - لا نستطيع أن نلبس هذه الشخصية الروائية أو تلك أثوابا مجردة يحكيها علم النفس عندما يستخلص صفات عامة لملكات البشر المختلفة (١).

ومما يلاحظ أن هذه المحاذير مبنيّة على أساس إخضاع العمل الأدبى أو الأديب لقوانين علم النفس المستخلصة من تجارب النفسيين المعملية ، وإن كان الحال الآن غير ذلك حيث تطور هذا المنهج النفسى للنقد - وإن استفاد من القوانين النفسية فى البداية - ولا يزال -إلى ما يسمى علم النفس الأدبى ، فالنقد الأدبى يتعامل مع علم النفس فى حدود تفسير العمل وتحليله بحثا عن القيمة فى عمل المبدع صدقا وأصالة ونشأة وتكوينا ، ثم عن المتعة والاستفادة والأثر والاستجابة بالنسبة للمتلقى موظفا فى ذلك كل تلك الأسس الموضحة سابقا لهذا الاتجاه فى النقد .

ويستشهد مندور لرأيه بمثال آخر يقول فيه : « فالخيال - مثلا - عند شخصية مفردة لا يمكن أن يكون ذلك الخيال العام الذى يتحدث عنه علم النفس ولابد أن يتميز عند تلك الشخصية المفردة بمميزات خاصة ، ترجع لعناصر لا حصر

---

(١) ص ٤٩ المرجع السابق

لها من الوراثة العضوية والبيئية والطبيعية والاجتماعية ، بل وتفاعل ما نسميه خيالا مع الملكات النفسية الأخرى على نحو لا يزال الغموض يكشف الكثير من جوانبه (١).

ويجب أن ينظر إلى هذه الاشكالات بعين الاعتبار - خاصة - إذا عمد الناقد إلى تلك القوانين النفسية أو المعايير التى توصل اليها علماء النفس حين إخضاعهم للتجربة مجموعة من الأفراد فى ظاهرة معينة ، فيضعها حياله أو يضع العمل الأدبى فى كفه وتلك القوانين فى كفه أخرى ويريد تعاطيها فى نقده باقحام المصطلحات دون فهم للفروق الجوهرية بين ميدان الأدب وميدان علم النفس ، لأن ذلك قد يضلله ، ولأن علم النفس يصف ظواهر نفسية عامة ، والقطعة الفنية - وخاصة اذا كانت شعرا - ترجمة وتحليل لنفس بشرية بذاتها .

« وعلى ضوء هذه الحقائق يمكن وضع حدود لدى استخدام الأدباء لعلم النفس واستخدام علماء النفس للأدب » (٢).

تم

« والحمد لله رب العالمين »

محمد مندور

---

(١) ص ٤٧ وما بعدها في الأدب والنقد

(٢) ص ٥٠ المرجع السابق

فهرس المراجع

١ - الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى أصــوله وقضـــاياه
سعد أبو الرضــا المعارف بالرياض ١٩٨١
٢ - الاجتماع فـــى الأدب والدرامـا - جان باتست فيكــو ١٩٧٣
٣ - الأدب وفنــونه - عز الدين اسماعيل ط٨ دار الفــكر العربــى ١٩٨٣
٤ - أسرار البلاغـــة عبد القاهر الجرجانى - تحقيق ريــتر اسطنبــول ١٩٥٤
٥ -أصول علم النفس - أمين مرسى قنديل - الطبعة الرابعــة
٦ - الإيضاح فى علوم البلاغة - القزوينى شـرح وتعليــق - د. خفاجــى - الكتاب اللبنانى ط - ١٩٨٣
٧ - البيان والتبيين - الجاحظ - القاهـــرة ١٣٣٢هـ
٨ - البنيـوية والانثرويبولوجيا وموقف سارتر مـنها - عبد الوهاب جعفر دار المعـــارف - ١٩٨٠.
٩ - تاريخ النقد الأدبى عـند العرب مـن العصر الجاهلى إلى القرن الرابع طه أحمد ابراهيم - دمشـق - ١٩٧٤
١٠- التفسير النفسى للأدب - عز الدين اسماعيل ط٢ دار المعارف مصر
١١- جواهر الألفــاظ - قدامة بن جعـــفر - القاهرة ١٩٣٢
١٢- خصائـص الأدب العربى فى مواجهة نظريات النقد الأدبى الحـديث - أنور الجندى - دار الاعتــصام ١٩٧٥ .
١٣- دائرة معــــارف لا روس - طبـــعة ١٩٦٨ .
١٤- دراسات فى عـلم النفس الأدبـى - حامد عبد القادر لجنة البـيان العربى - ط النموذجية ١٩٤٩ .
١٥- دلائل الإعـــجاز عبد القاهر الجرجانى القاهرة ١٣٢١
١٦- سر الفصـــاحة ابن سنان الخفاجــى القاهرة ١٩٥٢
١٧- الصناعتــــين أبو هلال العسكرى القاهرة ١٩٢٠
١٨- طبقات فحول الشعراء ابن سلام الجمـحى القاهرة ١٩٥٢
١٩- العمـــــدة ابن رشـــيق القاهرة ١٩١٥
٢٠- فن الشعر أرسطو - ترجمـــة إحسان عبـــاس - بيروت ١٩٥٩
، وترجمة شكرى عياد دار الكاتب العربى ١٩٦٧
، وترجمة عبد الرحمن بدوى - القاهرة ١٩٥٣

٢١- الفهرســـت ابن النديـــم طبعة الرحمانية ١٣٣٢
٢٢- فى الأدب والنـقد محمد منــدور نهضة مصـــر ١٩٧٨
٢٣- فى أصول النقد الأدبى وقضاياه للمؤلـف - دار البيان العربى ١٩٨٦
٢٤-فى النقد الأدبى والاجتماع - ج.ب. استريلكا - مطبعة جامعة بنسلفانيا ١٩٧٣ .
٢٥- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث - محمد زكى العشماوى - بيروت ١٩٧٩ .
٢٦- مبادىء النقدالأدبى - ريتشاردز ترجـمة مصطفى بـدوى - المؤسسة المصرية للكتـاب .
٢٧- المجمل فى فلسفة النقد بندتنوكروتشه ترجمة - سامى الدروبـى - القاهرة ١٩٢٧ .
٢٨- المدخل فى النقد الأدبى نجيب فايق إندراوس الأنجلو المصـرية ١٩٧٤
٢٩- ميادين علم الاجتماع محمد ممود وآخرون ط دار المعارف ١٩٧٠
٣٠- النقد الأدبـى وليم فان أوكونـور صادر بـيروت ترجمة صلاح أحمد ابراهيـم
٣١- النقد الأدبى أصوله ومناهجه سيد قطب دار الفـكر بـدون
٣٢- النقد الأدبى الحديث غنيمى هـــلال مكتبة نهضة مصر ١٩٧٢
٣٣- النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته احمد كمال زكـى الهيئة المصريـة ١٩٧٢
٣٤- النقد الأدبـى بدوى طبـــانه الأنجلو المصريـة

دوريات :

مجلة فصـــول المجلد الرابع عدد ١ ١٩٨٣
مجلة الفكر المعاصر العدد ٤٩ ١٩٦٩
مجلة كـلية الآداب جامعة الاسكندرية المجلد الأول ١٩٤٣

يوميات :

صحيفة اليوم السعودي عدد ٥٠٤٢ شعبان ١٤٠٧ هـ

فهرست الموضوعات

رقم الإيداع
١٩٨٩/٢٥٣٦